



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado Arte: Producción e Investigación

FRAGMENTO Y DUELO

PEPE ESPALIÚ, JUAN MUÑOZ Y DORIS SALCEDO

(1988-1993)

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Alejandro Francés Martínez

DIRIGIDA POR

Dra. Doña Eva Marín Jordá

Valencia, noviembre 2015

RESUMEN

La tesis se divide en cinco partes o bloques principales, en el primero introducimos el entorno histórico temporal de las producciones a analizar y determinamos tanto los objetivos que queremos alcanzar como la metodología en la que nos hemos apoyado en nuestra investigación.

En el segundo y tercer bloque establecemos una fenomenología y un marco conceptual que desarrolla un conjunto de nociones necesarias para el tratamiento correcto de la investigación y los conceptos que aborda. Dichas nociones provienen de un conjunto de ciencias humanas como la religión, la teología, la filosofía, la antropología, la historia medieval, el psicoanálisis y la teoría de la imagen. Constituyendo una parte relevante de la investigación, todo ello nos permite entrar en el análisis de las obras dentro de un contexto histórico político y estético en relación al objetivo principal de esta investigación: demostrar que el trabajo de duelo puede entenderse como proceso ontológico en la práctica y en la lectura de las obras de arte en general, y específicamente en las producciones de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo producidas entre 1988 y 1993. En el tercer bloque desarrollamos los conceptos fundamentales de esta investigación: el cuerpo-fragmento, el vampiro bueno, y el duelo y la melancolía. Dichos conceptos tienen un particular desarrollo histórico en la filosofía y en la creación cultural de imágenes plásticas y literarias. Tratamos en este apartado nociones fundamentales para entender la vivencia fragmentaria y contradictoria del cuerpo y los deseos en el hombre contemporáneo, así como las implicaciones y el desarrollo de los conceptos de duelo y melancolía en el pensamiento y en el imaginario occidental. La cuarta parte se centra en el análisis específico de las obras de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo, a partir de comparaciones con otras producciones artísticas, históricas y teóricas que nos permitan plantear la posibilidad del duelo como estructura de sentido de sus producciones.

En la parte final desarrollamos las conclusiones extraídas del desarrollo de esta investigación, y añadimos tres anexos: el texto *Relato de la producción*, y dos conversaciones con sendos teóricos: Monserrat Rodríguez Garzo y Jesús Alcaide.

RESUM

Aquesta tesi es dividirà en cinc blocs principals, en el primer introduïm el entorn històric temporal de les produccions a analitzar i determinem els objectius que volem aconseguir i plantejem un mètode adequat per a esta investigació establint una metodologia.

En el segon i tercer bloc establim un fenomenologia i un marc conceptual que desenvolupa els conceptes fonaments d'aquesta investigació. Un conjunt de nocions necessàries per l'abordatge correcte de la investigació. Estes nocions provenen d'un conjunt de ciències humanes com la religió, la teologia, la filosofia, l'antropologia, la historial medieval, la psicoanàlisi i la teoria de la imatge. Conceptes fonamentals que ens permeten abordar l'anàlisi de les obres dins d'un context històric polític i estètic en relació a l'objectiu principal d'esta investigació: demostrar que el treball de dol se pot entendre com a procés ontològic en la pràctica i en la lectura de les obres d'art en general, i específicament en les produccions de les artistes Pepe Espaliú, Juan Muñoz i Doris Salcedo formulades entre 1989 i 1993. El cos-fragment, el vampir bo, dol i malenconia. Un conjunt d'idees i nocions amb un desenvolupament històric particular a la filosofia i la creació cultural de imatges plàstics i literaris, el tractament dels conceptes per a entendre l'experiència fragmentària i contradictòria del cos i els desitjos de l'home contemporani, així com les implicacions i el desenvolupament dels conceptes de dol i melancolia en el pensament i la imaginació occidental. La quarta part es dedicarà a l'anàlisi específica de l'obra de Doris Salcedo, Juan Muñoz i Pepe Espaliú a partir de comparacions amb altres produccions teòrics, històrics i artístics que permet obrir aquesta possibilitat del dol com una estructura de significat d'aquestes produccions.

En la part final farem el epíleg en el que recapitem y concloem, i afegim tres annexos: el text *Retalo de la producció*, i dos conversacions amb els teòrics: Monserrat Rodríguez Garzo i Jesús Alcaide.

ABSTRACT

This thesis is divided into five main sections.

The opening chapter introduces the historical timeframe of the production analysed and specifies both the goals of the research and the methodology on which it is based.

The second and third sections outline the phenomenology and the conceptual framework that develops a set of ideas critical for an appropriate approach to the research and the concepts it addresses. These notions are culled from various human sciences including religion, theology, philosophy, anthropology, mediaeval history, psychoanalysis and the theory of the image. Inasmuch as a central part of the research, these notions support an analysis of the works within a historical-political and aesthetic context related with the main goal of this thesis: namely, to demonstrate that the work of mourning can be understood as an ontological process in the practice and in the reading of artworks in general, and more specifically in the production of Pepe Espaliú, Juan Muñoz and Doris Salcedo from 1988 to 1993.

The third section examines the main concepts of this research: the body-fragment, the good vampire, mourning and melancholia. These concepts have a particular historical development in philosophy and in the cultural creation of visual and literary images. This section addresses key notions for a proper understanding of the fragmentary and contradictory experience of the body and desires in contemporary man, as well as the implications and the development of the concepts of mourning and melancholia in the Western imaginary and thinking.

The fourth section focuses on a specific analysis of the work of Pepe Espaliú, Juan Muñoz and Doris Salcedo, based on comparisons with other artistic, historical and theoretical productions that allow us to identify mourning as a substructure of meaning in their production.

The final part holds the conclusions reached from the development of this research, and also three annexes containing the text *Relato de la producción* and conversations with the theorists Monserrat Rodríguez Garzo and Jesús Alcaide.

AGRADECIMIENTOS

Queremos dar las gracias a todas las personas que nos han alentado a escribir esta tesis y especialmente a: mi madre María Pilar Martínez de Belda, a mi amigo José Escopin y a mi hermana y a mi sobrina María y Amparo Francés, cuyo aliento y apoyo han sido fundamentales en esta andadura. También queremos dar las gracias a Monserrat Rodríguez Garzo, Aramis López, Jesús Alcaide, Silvia Martí, Juan Vicente Aliaga, Lourdes Santamaría, Federico Fojas, Agustín Nieto y Brendan Lambe por sus aportaciones bibliográficas, lecturas y consejos, y por supuesto a Eva Marín, sin cuya dirección y ayuda no hubiera sido posible arribar a puerto.

También queremos agradecer el apoyo y el estímulo de amigos como Mavi Escamilla, Pol Coronado y Teresa Cebrián, entre muchos otros artistas y compañeros de generación a quienes de alguna forma está dedicada esta investigación.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN.....	10
1.1. OBJETIVOS.....	33
1.2. METODOLOGÍA.....	35
1.3. ESTRUCTURA.....	38
2. MARCO CONCEPTUAL.....	40
2.1. Lo neutro y lo impasible del sentido en Deleuze.....	48
2.2. Budismo y sentido del acontecimiento.....	53
2.3. La voz en el budismo, en Lacan y en Heidegger.....	61
2.4. Los tiempos de la imagen.....	69
2.5 El concepto de imagen.....	70
2.6. La noción de falo.....	75
2.7. El hombre que medita: lo finito, lo infinito y la conmoción.....	81
2.8. Los tres registros.....	90
2.9. La Hispania medieval.....	94
2.10. La Iglesia-Fortaleza.....	101
2.11. La armadura.....	106
3. CUERPO Y FRAGMENTO, DUELO Y MELANCOLÍA.....	111
3.1. DUELO Y MELANCOLÍA.....	111
3.1.1. Duelo de objeto.....	128

3.2. CUERPO-FRAGMENTO.....	132
3.2.1. El ciclo moderno.....	134
3.2.2. El Renacimiento de Warburg.....	137
3.2.3. Vesalio.....	150
3.2.4. Cuerpo escrito, cuerpo borrado.....	156
3.2.5. Cuerpo fractal.....	158
3.3. VAMPIROS BUENOS, SANTAS NEGRAS.....	173
3.3.1. Desde Hesíodo hasta las Cruzadas.....	174
3.3.2. Lo vampírico femenino y masculino.....	178
3.3.3. El vampiro Sade.....	183
3.3.4. Vampiros orientales.....	187
3.3.5. Lo vampírico en el islam.....	192
3.3.6 La imagen y el contagio.....	198
3.3.7 Los atributos reales.....	200
4. AUTORES Y PERSONAJES.....	203
4.1. PEPE ESPALIÚ.....	203
4.1.1. La Diosa Negra y la Diosa Blanca.....	206
4.1.2. Nombrar la pasión.....	224
4.1.3. Nombrar lo portado y el portador.....	226
4.1.4. Localización: nombrar el lugar.....	229
4.1.5. Máscara Yelmo.....	230
4.1.6. Guillermo el Mariscal.....	237
4.1.7. Repetición, duplicación y corte.....	245

4.1.8. Armadura de espejo, escudo de imagen.....	252
4.2. JUAN MUÑOZ.....	257
4.2.1. Una visión manierista de su obra.....	258
4.2.2. El director de escena.....	270
4.2.3. <i>La Posa</i>	273
4.2.4. El arquitecto y escenógrafo del mundo.....	276
4.2.5. Desaparecer.....	285
4.3. DORIS SALCEDO.....	291
4.3.1. El vampiro maternal.....	311
4.3.2. Condolencia.....	325
4.3.3. Fuera del yo: los otros.....	329
5. EPILOGO Y CODA FINAL.....	333
5.1. EPÍLOGO.....	333
5.1.1. Los tres duelos del águila.....	335
5.1.2. Hacerse un nombre.....	337
5.2. CODA FINAL.....	341
6. FUENTES REFERENCIALES.....	346
6.1 Libros y artículos.....	346
6.2 Catálogos.....	351
6.3 Recursos electrónicos en red.....	351
6.4. Filmografía.....	358

ANEXOS:

ANEXO I.....	360
ANEXO II.....	373
ANEXO III.....	376

1. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN

“Mientras me quede voz, hablaré de mis muertos”¹

“*We got to share one better world*”²

Esta tesis nace de un deseo, una intuición o hipótesis que deseamos demostrar: que el trabajo de duelo es una estructura que dota de sentido y posibilita la comprensión y el abordaje de la práctica del arte haciéndola útil. La utilidad del duelo comprende a la capacidad política de transformación de la realidad y también a lo metafísico y espiritual de los cuerpos, creemos que el sentido político de la obra de arte deviene de ese otro deseo de universal que toda obra, todo acontecimiento estético comprende. La práctica del arte la entendemos como producción de los cuerpos y como producción de cuerpos en sí misma. Para nosotros las obras de arte que hablan de lo corporal humano necesariamente incluyen lo orgánico y específico del cuerpo y sus deseos, su significado político, como lo que no se puede ver, lo que escapa de toda significación política, científica y objetiva del cuerpo. Si esa fuera su única función las imágenes del arte serían otra cosa, una ilustración, una indicación de sentido, una publicidad ideológica, alegorías al servicio de cualquier doctrina política, filosófica, religiosa o comercial.

En cierto sentido ésta podría clasificarse como una tesis de autor, y es así dado que quien la redacta es un artista de cincuenta y tres años, con una trayectoria artística de casi treinta, trabajo que comienza aproximadamente a finales de los ochenta sobre una pregunta sostenida en una misma “cosa” que se despliega en una cascada de preguntas: ¿Se hace el cuerpo en la imagen? ¿Es el cuerpo un juicio? ¿Qué es cuerpo? ¿Qué es humano? ¿Cómo habla el cuerpo humano? ¿Qué dice? ¿En qué

¹ Testimonio de Ascensión Mendieta, hija de un represaliado del franquismo en el programa televisivo de la sexta: *Salvados, La ley de memoria histórica*, temporada 2012.

² Canción de ABC, 1989, título de la canción de la banda británica ABC, compuesta por Martin Fry, Mark White y Stephen Singleton.

lengua? ¿De qué es capaz un cuerpo en lo que enuncia? ¿Qué es una imagen en relación a un cuerpo? ¿De qué es capaz la imagen en el cuerpo? Y sobre todo, la pregunta esencial acerca de la propiedad de lo que habla en el cuerpo. Pregunta acerca del sentido de lo que se habla, ontología de un sentido que está, que es en el lenguaje, pero que sólo se produce en el acontecimiento de la proposición y enunciación estética, en la poesía, no en lo que se dice o se propone exactamente, ni siquiera en el cómo se dice; que no carece de una importancia capital, sino de “eso”, ese otro cuerpo que se produce en los cuerpos, que brota en el acontecimiento de comunicar, de un decir que es todo acto de habla, de lenguaje. Sentido que brota en el producir del arte, palabra muda o imagen proyectada de un cuerpo, del estado de un cuerpo hacia un infinito de cuerpos, que no se alcanza sino en el fulgor de la muerte, en lo ígneo del ave fénix que renace ungida por las cenizas de la muerte, que alcanza la muerte en su imagen, y en la muerte su obra más acabada y final, un gesto prometeico de entrega y donación, cristo dionisiaco y negro, fúnebre y bello, cuerpo sagrado del arte, origen y motor de nuestra producción intelectual y artística que tiene su reflejo textual y artístico más reciente en la presentación del proyecto expositivo *8 cos enganxat*,³ presentado en La Virreina Centre de la Imatge en 2014. Es, por tanto, una investigación a partir de lo recogido en este trayecto vital y profesional.

Somos conscientes de que una tesis no debe ser exactamente un trabajo de autor o ensayo literario, pues el método y el formato es el científico, un método que descarta cualquier posibilidad artística de descripción de los fenómenos que se van a estudiar. Nada de lo biográfico artístico; pero eso es imposible, algo de mi cuerpo ha de estar necesariamente en lo que de un cuerpo sale y se deposita en un escrito, sea éste del carácter que sea.

³ FRANCÉS, Alex y otros autores, *8 cos enganxat*, publicación del Ajuntament de Barcelona, 2014. Blog del autor. [en línea] Disponible en: <https://8cosenganxat.wordpress.com/>

Una tesis siempre es subjetiva, debe aportar análisis y síntesis, basarse en una experiencia empírica y teórica que demuestre lo que se propone. La idea inicial puede ser motivada por cualquier sentimiento, lo que trata la investigación es de demostrar su veracidad o posibilidad, o bien situar o señalar lo nombrado o hallado a lo largo de una investigación. Esta es la tesis de un autor sobre la obra de tres autores con los que siento filiación estética, pero ésta relación afectiva toma formas y tiene efectos distintos según lo específico de su elección como objeto de estudio: Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo tienen una producción escultórica y estética rotunda de la que nos interesa especialmente la obra producida entre 1988 y 1993, periodo temporal que entendemos es de especial relevancia por las aportaciones de estos autores y de otros muchos a la escultura contemporánea.

Se va a proceder al análisis de unas obras que, al ser artísticas, están impregnadas en su producción y en su lectura de subjetividades, lo que nos lleva inevitablemente a utilizar metodologías no exactamente positivas pero que consideramos válidas para el análisis de estos trabajos, Ciencias Humanas, Ciencias Sociales, Humanidades y Artes. Sin embargo, tendremos necesariamente que intentar comprender el porqué y el cómo de esta separación de los saberes entre ciencias humanas y ciencias positivas, e intentar desentrañar cuáles han sido las consecuencias en el individuo contemporáneo a partir de esta fragmentación de la organización del sentido del mundo y del proyecto humano. Asimismo tendremos muy en cuenta la importancia del marxismo como estructura analítica de los fenómenos a tratar, una posición crítica que analice todos los tiempos y los escenarios de su producción, su procedencia, su pasado y también su presente, su inserción política y social, y la finalidad de su propuesta de futuro.

Para esta investigación la cuestión del tiempo es imprescindible, mirar al pasado para un mejor aprovechamiento de la raíz de la Historia —en ese sentido las aportaciones

de Hans-Georg Gadamer serán imprescindibles— pero también al marxismo como lo entienden Oscar Wilde, Ernst Bloch, Jacques Derrida y especialmente Jean-Luc Nancy, que nos lo presenta hoy como una propuesta de futuro a partir de un crecimiento desde esa raíz compleja y caótica que es la historia de las imágenes y el pensamiento occidental, aportándonos la necesidad de hacer algo con los restos de ese pasado pensando en lo futuro, en lo por venir. La memoria del pasado es ineludible ya que contiene el dolor por lo perdido y la enseñanza de los errores cometidos; memoria de la que surge en nosotros un deseo de reparación, de condolerse, de realizar un trabajo de duelo en el presente que finalice en esperanza y que a pesar de los lastres del pasado sea capaz de hacer de la memoria el empuje de todo anhelo futuro. Nos proponemos hacer una lectura de las obras de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo desde la perspectiva del duelo pues creemos que las obras de estos autores pueden leerse desde esa estructura que supone el trabajo de duelo. Hemos acotado el periodo temporal de su producción entre 1988-1993 por entender que se trata de un periodo histórico fundamental para el desarrollo de la producción artística occidental y que para nosotros es especialmente significativo como el período de finalización del proyecto de la modernidad y la entrada en una postmodernidad que, a partir de entonces, empieza a configurarse. Para poder comprender el sentido del acontecimiento artístico en toda su complejidad utilizaremos las ideas y planteamientos de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*⁴, donde nos presenta una serie de paradojas y de reelaboraciones del pensamiento platónico y estoico para conformar su teoría del sentido en el lenguaje. El pensamiento socrático y estoico serán de gran importancia para nuestra investigación, así como las aportaciones filosóficas de Jean-Luc Nancy y la idea de finalizar en cierto sentido esa dialéctica combativa entre lo mayor y lo menor que ha presidido la modernidad y sus continuaciones, un efecto que creemos ha desembocado en la necesidad de reinscribir

⁴ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011.

lo estético en lo político, degradando en cierto modo lo subjetivo y lo poético, lo metafísico y, a nuestro entender, la subsiguiente banalización de los discursos políticos que versan sobre ese combate incesante entre el cuerpo individual, diferenciado, particular, y lo uniforme y reglado en un sistema cultural y económico preestablecido, posiciones propuestas por las filosofías marxistas, postestructuralistas o deconstructivistas, prácticas desarrolladas, expuestas y finalizadas por Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari o Jacques Derrida, entre otros. Decimos finalizadas porque nuevas aportaciones y textos están siendo realizados en el presente, como los trabajos de Jean-Luc Nancy, Monserrat Rodríguez Garzo y otros pensadores actuales, que nos proponen una revisión actualizada de estas posiciones, ofreciendo futuro en su lectura de las producciones artísticas y del pensamiento presente y pasado.

Para nosotros, el sentido de lo que acontece en la proposición de lenguaje artístico contiene tanto el sentido de lo posible como todo lo imposible del sentido; tanto lo político y posible del cuerpo, como lo imposible de lo metafísico universal; tanto la esperanza de un futuro mejor, como el previsible fracaso metafísico de ese deseo de lo imposible, de lo universal infinito que todo acto artístico posee.

Desde la idea de que a lo universal infinito, indeterminado, sólo se accede al morir o al matar, también al acompañar en la muerte y provisionalmente en la creación artística y en el acto sexual, los deseos son indeterminados en su composición caótica, precisan organizarse en algún sentido, sentido que se encuentra en el acontecimiento de la relación entre lo específico de un cuerpo en su superficie, que interviene y modifica la superficie del campo universal de todos los cuerpos específicos con superficies específicas y universales, un contacto o roce entre las micro-superficies de los cuerpos individuales y las macro-superficies de los cuerpos sociales, culturales, lingüísticos, etc. Relación que se organiza en una determinación política resultado de esa lucha

constante de lo político específico de un cuerpo y lo político de un cuerpo “universal” determinado e inducido por los poderes sobre el conjunto de los cuerpos que conforman la sociedad.

El impulso metafísico si se pierde, si se separa o si queda subsumido en la determinación política de una proposición de presente, de una evaluación del estado presente de los cuerpos, hace fracasar al impulso político neutralizando su propuesta de futuro, de cambio o transformación en su determinación, en su cerramiento en la interpretación de la dialéctica de lo específico contra lo general, al señalar como lo general exclusivamente el patriarcado heterosexual, capitalista occidental o colonialista, obviando lo general humano planetario y lo general extraplanetario y extrahumano.

Lo personal del cuerpo y sus deseos, su organicidad, se inscriben en lo general de las relaciones sociales, que se producen tanto de arriba abajo como de frente a frente. Es una dialéctica vertical y horizontal. El cuerpo es producto tanto de lo específico, biológico, privado y personal, como de lo social, cultural e interrelacional donde se inscriben los cuerpos. El sentido se produce en esas relaciones entre cuerpos, tanto en las horizontales como en las verticales, con todas sus implicaciones políticas, económicas y metafísicas que se cruzan en el espacio de la representación. A nuestro modo de ver, la pérdida del impulso metafísico de los cuerpos, o su determinación en lo político específico de su deseo, puede tener como consecuencia la banalización misma de esas propuestas comprometidas.

No future era el grito del *punk*, ese movimiento nihilista que nace a finales de los setenta y lleva con vigor sus influencias hasta finales de los ochenta. Pero aquella llamada no era un deseo de cesación, era una llamada a la anarquía y a la libertad, era el grito de guerra de una generación que eclosionó, que llegó a la adolescencia en

el ocaso de las utopías y lo *hippy*, la voz de la rabia y el descontento, pero no de la desesperación, sino, todo lo contrario, de un dolor, de una ira que surgía de un deseo, a su manera esperanzado, de un mundo mejor. El *punk*, un movimiento estético que hundía sus raíces en la constatación de la decrepitud y la incapacidad de la sociedad capitalista, comunista o de cualquier ideología o credo, para construir un futuro más humano, es un fenómeno anglosajón que se inicia en Detroit, Estados Unidos de América, ya que es en el ámbito de esa cultura donde se finaliza un proyecto concreto, el proyecto instaurado en un discurso brillante considerado uno de los mejores discursos de la historia de la humanidad, la conclusión y la renovación de la promesa de una tierra prometida por el patriarca Abraham, reencarnado en Abraham Lincoln tras la batalla de Gettysburg el 19 de noviembre de 1863. Fin de una etapa que concluye tras la guerra de Vietnam y el declive del movimiento *hippy*, los *punks* son los hijos y herederos dionisiacos de la revuelta *underground* y contracultural del movimiento *beatnik* americano, tanto de la Costa Este como de la Oeste de los Estados Unidos. El *punk* es inglés principalmente, pero también holandés, alemán, danés o español. Todas las escenas musicales europeas del *punk* fueron una reacción al *hipismo* decadente de finales los setenta —presagio de la *new age* del presente—; fuerza, violencia y furia en las formas y las actitudes y mucha creatividad: moda, música, prensa y literatura. Los ochenta fueron un despliegue de todas las posibilidades políticas extremas, de la extrema izquierda a la extrema derecha en el *punk* y el regreso remezclado de todas las estéticas imperiales, las clásicas y las coloniales, que reaparecieron en los sucesivos movimientos *new* de nueva ola musical, subgéneros como el *new romantic* y el tecno pop de la *new wave* londinense y neoyorquina. Fue un largo baile de disfraces en la noche, la cultura del baile y la música industrial y tecno, con escenas fundamentales en el Berlín y la Valencia de finales de los ochenta y principios de los noventa, que fueron el caldo de cultivo del resurgir de propuestas que eclosionaron en lo musical y en la moda y el arte, la pintura, el comic y la moda fundamentalmente (lo primero que encontró acomodo en el

público general). Fue la fiesta interminable de la mezcalina y los desfiles de Francis Montesinos, la ropa *clochard*, los fanzines y la bendita pintura de Morea, Baldeón y Mavi Escamilla, la escultura de Teresa Cebrián, y las obras de muchos otros artistas, algunos de ellos desgraciadamente hoy desaparecidos y perdidos en su muerte y en el olvido de una sociedad, la valenciana, que no cuida a sus artistas como se merecen.

A finales de los ochenta dejamos de soñar, una sombra se abatió sobre nosotros; el SIDA y todas sus consecuencias tornaron más sombrías las imágenes del arte, las coloreó de negro y las invistió de un tono fúnebre; las politizó y las radicalizó como forma de contener la tragedia, dándole una salida y un sentido reivindicativo y político concreto. En eso, la lucha por la visibilización de la enfermedad y la dignificación de la imagen de los enfermos en el ámbito artístico fue fundamental. En ese sentido dentro del entorno español hay que señalar el trabajo de Pepe Miralles y el compromiso con la visibilización a través de sus proyectos artísticos Pero nosotros entendemos que, si bien el compromiso político es irrenunciable para todo ser humano, no es exactamente la función de la obra de arte; la función estética rebasa, incluyéndolo, el sentido político de una obra de arte, la incorporación de sentido. El arte tiene para nosotros un sentido estético poético, no pura y únicamente estético, sino implicado estéticamente y políticamente en la obra de arte. El autor empapado en su obra es quien, en principio, dota de sentido político a la obra de arte y, como sabemos, pese a su apariencia, casi todo el arte contemporáneo es reaccionario en tanto que participa y es objeto de un mercado que alcanza a una élite. Pero ni su carácter aristocrático, ni su uso comercial invalidan su potencial; el arte las imágenes y las ideas se filtran poco a poco y de arriba abajo, pero en la guerra de las imágenes se precisa un marco temporal muy amplio para conocer los resultados, las resonancias en el tiempo y las repercusiones futuras. La mayor dificultad y el mayor reto para los artistas es el acceso a los medios de inserción económica de la obra de arte, ya que están en manos de esa misma élite que disfruta y comercia con el arte. Pero la creatividad no conoce barreras, es siempre

posibilidad, un soñar despierto, y hoy la inserción social está disponible en la apertura del escenario social de la representación que supone Internet y las redes sociales de representación de las imágenes, escenario abierto de la plenitud del tiempo del autor sin espectador, de la declamación hiperbólica de la imagen propia, expropiada, encerrada en el autós que no escucha, que sólo hace como que escucha esperando el momento de su monólogo, diálogo mudo de autores en el escenario vacío tras el advenimiento de la muerte y despedida final de una forma antigua, anticuada, de compartir el conocimiento en su forma aristocrática, medieval individual del autós, medieval mediático de las marcas y los emblemas de la moda internacional, mundial, mundializada, de las grandes corporaciones y las ligas comerciales, del renovado espíritu imperial forjado y concentrado en lo económico comercial y financiero del mundo de la moneda.

Dada esta conjunción de elementos en un momento histórico que situamos a finales de los ochenta y principios de los noventa, una década intermedia que podríamos definir vagamente como el momento de la muerte de las últimas utopías y en la que incluimos todas las utopías de la modernidad artística, es en este final donde situamos el momento de nuestra investigación, tiempo de finalización de proyectos y de apertura a nuevas posibilidades en la práctica de la escultura, el tiempo de la producción de las obras de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo que vamos a analizar. Este contexto social y cultural fue el caldo de cultivo de una generación, pero también señaló la adolescencia de una época, de cualquier época con adolescentes inquietos y gentes maduras con ganas de cambio y revolución, de limpieza y reordenamiento de una casa que ya ha acumulado demasiados objetos inútiles, no para hacer una hoguera, más bien un fuego caliente y *Groove*, un tiempo de duelo por lo que el viento se llevo, por toda la hojarasca pasada y presente en los objetos culturales de un tiempo, el anuncio de un archivo.

Después de un tiempo de muerte de proyectos, de ideologías y proposiciones utópicas, de sueños, viene un tiempo doliente. Consideramos, pues, que este periodo temporal sobre el que vamos a trabajar es un tiempo de duelo en el contexto del arte occidental, de ahí que nos parezca adecuada la proposición o hipótesis sobre la que se sustenta esta investigación: la posibilidad de leer estas producciones desde la óptica del trabajo de duelo. Si hay una forma en la representación artística que se acomode mejor para representar al muerto, para traer de nuevo a la vida al ser querido, es una estatua, una escultura, un monolito, un monumento, una tumba, un muñeco.

Las producciones artísticas de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo que vamos a analizar son trabajos escultóricos que, haciendo referencia al cuerpo, en ocasiones se muestran en disposiciones o instalaciones de objetos, representaciones que se proponen en el espacio como una interrupción particular en el tiempo, una experiencia de suspensión o de estiramiento de la experiencia temporal. Estas piezas no representan solamente lo que espacialmente está comprendido en la tensión entre aquí y ahí, representan también lo que ya no, o todavía no, está ahí, formas e imágenes que se constituyen en una tensión, una suspensión entre realidad pasada y realidad futura, entre la muerte y el renacimiento ceremonial en la experiencia estética, son como un pasaje. El deseo de producir objetos e imágenes artísticas proviene en gran parte del miedo al caos, a lo amorfo, a lo informe y a su fatal atracción. Formalizar, hacer formas, es una técnica de fijación, de creación de alguna idea de orden o sentido. Esta necesidad básica de la representación de imágenes del cuerpo en estos artistas creemos que se basa en un malestar, en un sentimiento de dolor y de pérdida. Sentimiento que se relacionaría con la memoria de experiencias pasadas por otros en el caso de Doris Salcedo. Pepe Espaliú y Juan Muñoz usan más bien la escultura como lugar de planteamiento de otros órdenes o desórdenes posibles, o como el espacio de proyección de la vida y de la muerte en esa apertura de

posibilidades, o de imposibilidades, de la comunicación. Estas obras intervienen en nuestras vidas, nos modifican al ser visitadas, recorridas con nuestros cuerpos, rozadas sin roce, cuerpo a cuerpo en esa relación entre cuerpos.

El cuerpo es lugar de imagen; las imágenes del cuerpo no son sólo una evocación de lo ausente o el medio ficticio de su presencia, es decir, su re-presentación. Son, o funcionan como un recurso nemotécnico y al mismo tiempo como un instrumento de modelización. Esta función de las imágenes es muy antigua y podemos apreciarla en el despliegue de toda una serie de mecanismos políticos, psicológicos, mágicos o culturales que las ponen al servicio del control y el dominio sobre los grupos humanos. Estos usos tienen un doble componente, una doble promesa: la de una dimensión utópica creadora de vida y esperanza a través del artificio y el sacrificio, prometeica, y una dimensión creadora de vida, amor y placer, de satisfacción del deseo, a través del artificio y la magia de las imágenes, pigmaliónica. La función de las imágenes escultóricas del cuerpo se inscribe en la historia de la fabricación de figuras humanas. Estas se presentan muchas veces como prominentes e imponentes, no sólo en sus dimensiones sino en cuanto que se utilizan para marcar un lugar en el espacio o para marcar un momento en el fluir del tiempo. Es una constante cultural universal que se expresa bajo la forma de monumentos, estatuas, estelas, obeliscos, altares, o participando en la vida cotidiana con el uso de muñecos y otras representaciones más cercanas que rozan el cuerpo, como el vestido o el mobiliario.

Las producciones escultóricas de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo se insertan de forma crítica en este discurso de las representaciones culturales del cuerpo. Ante una escultura que representa un cuerpo humano nos encontramos frente a una combinación constante de atribuciones y de decisiones éticas, existenciales y políticas. Toda escultura de un cuerpo es una invitación a realizar un trabajo de memoria, y este trabajo de la memoria es siempre una idea del futuro, de cómo hemos

llegado a ser y una evaluación de cómo estamos queriendo llegar a ser, tanto en lo colectivo como en lo individual. Lo que es memoria es también actualización entre la ausencia de lo que fue y la promesa de lo que será. Estos objetos escultóricos portadores de lo corporal y de lo humano son en diversos sentidos encarnaciones de promesas que circulan entre el pasado y el futuro. El recuerdo de lo que fue es al mismo tiempo la promesa de lo que será. Pero en el caso de estos tres autores, más que promesas se constituyen en representaciones de un dolor, de una imposibilidad, y es por eso que las entendemos como lugar de duelo, o pasaje de un duelo, una proposición espacial, objetual, de imagen, para realizar alguna clase de duelo más o menos identificado. Estos trabajos pertenecen a un periodo histórico muy concreto del siglo pasado: finales de los ochenta y principios de los noventa, y son representativos de un momento determinado en el que sus propuestas, con innegables raíces en el movimiento moderno, nos invitan a una relectura o a una re-colocación de estas estrategias ya en decadencia. Es el principio de un final, el final de unas viejas formas de la modernidad, y en el caso de estos autores, la propuesta de su puesta al día, la renovación postmoderna en sus propuestas. Su escultura se organiza a partir de los caminos abiertos por diversos artistas de la segunda mitad del siglo veinte. Todo un conjunto de estrategias provenientes de las décadas de los sesenta y los setenta, en las que tuvo un mayor protagonismo la escultura. Esta expansión de las posibilidades de significación de la escultura se ubicó principalmente en movimientos como el minimalismo, el arte povera y la nueva escultura británica. Por tanto, entendemos que se les puede calificar de artistas postmodernos del final de un ciclo, el de la decadencia continuada hasta el presente del movimiento moderno. Eso que iría del desnudo en la pintura de Manet, a *El Pesanervios* de Artaud⁵: todo un despliegue programático de un conjunto de estrategias, de destrucción y deconstrucción de todos los sistemas de la representación del cuerpo. Pero vista desde la perspectiva de la pérdida, lo perdido para el movimiento moderno es el cuerpo, los corpus, en tanto que

⁵ ARTAUD, Antonin, *El Ombligo De Los Limbos, El Pesanervios*, Buenos Aires, Aquarius, 1975.

certezas. Ya no hay en la modernidad un cuerpo completo y dotado de sentido, sólo recuperable en tanto que depósito, que resto o residuo. Pero de estas representaciones del cuerpo en la modernidad, a veces residuales, fragmentadas, fracturadas; y otras melancólicas de un cuerpo clásico, representaciones contradictorias de este movimiento que nos hacen pensar en el trabajo de un duelo constante y no cesado por un cuerpo perdido. El cuerpo de las certidumbres externas e internas de los cuerpos compactos del mundo clásico y pre-clásico o medieval, cuerpos ofrecidos desgarrados en relatos religiosos, cristianos y católicos, que quieren dar sentido al dolor y al sufrimiento. Vemos en ese movimiento pendular de las representaciones del cuerpo en la modernidad, que van del cuerpo organizado, idealizado, al cuerpo caótico, del cuerpo enfermo de los grabados de Otto Dix a los cuerpos de Aristides Maillol o Pablo Picasso, que hace lo uno y lo contrario, la ambivalencia de ese movimiento que es tanto revolucionario y renovador como nostálgico. Sí lo vemos todo en su conjunto. El moderno es un movimiento contradictorio que tiende a la disolución de los límites del cuerpo para luego recuperarlo, en una multitud de corrientes de un signo político y de otro que llevan a cabo las mismas estrategias y las contrarias.

El de la modernidad es un programa que parte de la intemperie de un cuerpo sin habitación ni edificio, sin refugio, exiliado en el afuera de su propia mismidad, de su organicidad, de su libido. Es un saberse fuera de todo relato organizador de la experiencia del cuerpo, que permanece en una crisis constante de identidad. Entendemos el cuerpo de la modernidad como el lugar de la experiencia del caos, pero también como el espacio político a reivindicar en la obra de arte; el deseo de dar cumplimiento en él, a través de él, incluso en su destrucción, en su muerte, al tópico de Arte=Vida, en todas sus expresiones y posibilidades que alcanzan su agotamiento expresivo a finales de los setenta. La de los ochenta es una década de revisión, a veces de rechazo de las estrategias anteriores, también de construcción de teorías

sobre la postmodernidad. En el caso de los tres autores que nos ocupan, creemos que sus trabajos se inclinan hacia una idea de recolocación y de hacer un uso particular de eso recolocado de la modernidad. Pero los tres se distancian de las estrategias de desmaterialización de la obra de arte. Son las suyas obras que hablan de cuerpos y de ausencia de cuerpos con vocación de presencia en el objeto escultórico, de expresión de eso ausente e inmaterial en la representación, ausencia que se vincula al deseo, a la muerte y la pérdida. Como señala Foucault, en el momento de la decepción de los sueños y esperanzas humanistas, en el momento en el que el ser humano se desvanece, apreciamos que las formas de percibir y de vivir la vejez y la muerte han cambiado por completo, y con ellas nuestra capacidad de transformación en tanto que seres humanos. Tanto las imágenes de los cuerpos como las formas de enfrentar la muerte señalan un marco temporal que nos permite organizar la vida en relación a los otros; la manera en que la actualidad nos ofrece una vivencia diferida o apartada del envejecimiento, la muerte y el sufrimiento de los otros, es un contexto que ha terminado por lanzarnos a una experiencia vital a corto plazo, inmediata, donde el hecho de tener una imagen se hace imprescindible.

Hoy sigue siendo imprescindible el ejercicio de repensar la imagen del cuerpo, reflexión que creemos está en la base de estos trabajos que vamos a analizar. Para poder entrar en el análisis de unas obras que se centran en un tiempo tan específico, es importante determinar el estado de las cosas en el momento de la producción de las obras. Desde el presente, la perspectiva sobre lo sucedido hace veinte años tiene como resultado la aparente banalización progresiva de los discursos artísticos en su comercialización mundializada y una devaluación de los discursos críticos directamente proporcional a su éxito económico y social. El arte se ha convertido en Occidente en un gran espectáculo que genera mucho dinero y atención pública; se ha convertido en refugio y escape, en el espejo difuso en el que se miran las conciencias occidentales. Podemos presentir en ese pasado reciente algo que hemos perdido en el

presente actual, como si de algún modo fuese un pasado mejor frente a un presente devaluado. Pero el presente está tan devaluado como abierto a una posibilidad de revalorización, contiene un fracaso y un futuro desconocidos. Lo que vemos no es todo lo que se produce en el ámbito cultural, es todo lo que se mundializa y cuyo acceso sólo se produce a través de los cauces y las reglas del mercado. No existe, afortunadamente, una moral del mercado cultural. Todo es absorbido por muy provocativo o radicalizado que sea en su presentación. Poco a poco se han perdido todas las ideas de un proyecto cultural compartido y alternativo, transformador, que sirva de criterio e inspiración. A excepción de los feminismos y el movimiento *queer*, todo parece plegarse a la estrechez del beneficio económico, del éxito mundial social y monetario de la mercancía artística, márgenes muy estrechos para una producción cultural de altura, de futuro. Esas producciones existen y se puede acceder a ellas más y mejor hoy que antes, pero no alcanzan la mundialización sino por el éxito mercantil. Quizás hoy el éxito y la fama ya no sean el objetivo por ser inalcanzables sin plegamiento alguno, siendo mejor pasarse a la resistencia, ejercer resistencia, no en un replegarse, sino resistiendo en un lugar abierto de presente y de futuro, olvidarse del mercado y soñar.

En 1990 aparece con virulencia la crisis del SIDA. Fue el principio de una toma de conciencia que afectaba directamente a los cuerpos, a todos los cuerpos, y también la conmoción por la reacción social instigada por los medios de comunicación en una campaña anti homosexual y también contra determinadas prácticas y minorías. Los enfermos maricas, los drogadictos y algo más tarde las prostitutas, fueron estigmatizados con todo un conjunto de reacciones violentas contra lo diferente que nos hizo recordar lo fácil que resulta en esta cultura caer en la demonización del otro, de lo otro, en su determinación y estigmatización de lo que es distinto a la norma. Un mundo de aparente libertad conseguida en las décadas anteriores para las minorías sexuales y de todo tipo se puso en riesgo. Hubo, no obstante, una reacción y un

reposicionamiento, una toma de conciencia del cuerpo y de las relaciones sexuales en la comunidad gay que facilitó la lucha por la visibilización del movimiento LGTB (Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales) en su conjunto y de los enfermos de SIDA en concreto. Estas reacciones en la comunidad artística de los noventa dieron vuelo a todo un conjunto de prácticas artísticas útiles y efectivas, actos comprometidos de denuncia y visibilidad que encontraban ímpetu en una forma concreta de enseñar arte en las universidades de EEUU y en el ámbito anglosajón en general. El nacimiento, o más bien la consolidación ideológica, del movimiento *queer* y de los estudios culturales, feministas y de género, es el nacimiento de su filosofía y de la historiografía de sus orígenes con la entrada en la universidad de un mundo marginal y oculto hasta ese momento, la apertura a una visión crítica y fecunda en algunos textos fundamentales para comprender el devenir del pensamiento crítico, político, histórico y filosófico. Pero hasta ese momento lo que había dominado la escena artística española e internacional desde los ochenta había sido un regreso hacia posiciones románticas mediterráneas y germánicas —la transvanguardia italiana y española de Miquel Barceló o el neoexpresionismo alemán— o a posiciones conceptuales cínicas o especulativas, como el apropiacionismo. Movimientos pendulares hacia la pintura o hacia la escultura, o hacia la mezcla o subversión de ambos lenguajes con la apropiación y los juegos conceptuales, pero sobre todo un surgir tardío, pero rotundo y potente, de la escultura objetual y la instalación, movimiento surgido al par de las propuestas internacionales que llegaron o cuajaron algo más tarde en nuestro país. Durante los ochenta se repasaron y trastocaron todas las vanguardias con una euforia desconcertante; los sucesivos movimientos daban cuenta de una vitalidad del mercado del arte que en los noventa comenzaba a desinflarse con algunas excepciones, sobre todo en la escultura, trabajos bastardos en su formalización que resistían bien el paso del tiempo. Americanos como Paul McCarthy, Allan McCollum, Félix Gonzalez Torres, Robert Gober, Louise Bourgeois; británicos como Anthony Gormley, Tony Cragg, Anish Kapoor, Alison Wilding, Richard Deacon o Richard Wenwoth; en

Alemania, Italia o Grecia, mitos consolidados de la escultura internacional como Jannis Kounellis y Joseph Beuys, poveras como Luciano Fabro o Mario Merz, dejaban claro cuáles podían ser las estrategias a seguir por los escultores que iniciaron su trabajo a mediados de los setenta, como es el caso de los autores que nos ocupan. En España, durante finales de los ochenta y principios de los noventa, algunos nombres de la escena artística consiguieron abrirse paso y una nueva vitalidad en lo escultórico hacía presagiar el éxito que tanto Pepe Espaliú como Juan Muñoz consiguieron en el ámbito internacional. En otra situación geográfica y cultural, en la periferia latinoamericana, se estaba fraguando todo un conjunto de prácticas en la escultura que están dando hoy sus frutos. El éxito del arte latinoamericano en el ámbito anglosajón es enorme, como lo certifican las ventas y las cifras. En ese sentido la obra de Doris Salcedo se ha convertido en el epitome de una tendencia que hereda la antorcha de la reivindicación política nacida en el fermento postcolonial de la lucha ideológica por el poder en Latinoamérica, y la violencia política generada contra los más desprotegidos. Las luchas indígenas por la tierra y la cultura propias, las reivindicaciones de las minorías, los movimientos sociales, feministas y ecologistas, son el marco ideológico de un conjunto de productos culturales que encuentran su espacio en un mercado mundializado cuyos centros económicos se sitúan en el primer mundo anglosajón, pero también en el primer mundo Latinoamericano, el del resurgimiento económico de algunos países como Brasil, y en otros el crecimiento de una clase dirigente de alto nivel adquisitivo y cultural como en Colombia o México. Importantes exposiciones en Londres, Nueva York y otras ciudades relevantes, junto al vigor renovado de las Bienales de La Habana y Sao Paulo, con el asentamiento y consolidación de diversas ferias de arte en Miami, México, Bogotá, Lima, etc., hacen que resulte interesante para nosotros el análisis de la obra de Doris Salcedo por ser un trabajo fraguado en la periferia del Imperio occidental, en un país satélite como Colombia, con una larga historia de violencia colonial y postcolonial. Lo que nosotros intuimos en el rumor de esa época reciente es el del principio de un craquelado, el rumor soterrado de un

resquebrajamiento desde dentro del Imperio occidental que ha agotado ya sus posibilidades de expansión, y el inicio de un movimiento de fragmentación, un resquebrajamiento de los proyectos y los ideales de humanización global, que sucumben ante los intereses particulares de las naciones y los individuos y la certificación de un único marco de sentido para la expansión y la mundialización, un sentido universal: el sentido económico de los cuerpos, de toda clase de cuerpo, todos los sentidos en uno, la moneda de cambio, nada que ver con el oro, con lo dorado, con lo áureo, con el mundo antiguo del oro y la plata, donde el intercambio no devaluaba el objeto. Hoy en el mundo de la moneda, de la especulación, el valor de los objetos sube o baja, y los intereses de la deuda crecen o disminuyen. En el ámbito de la representación, la capacidad de manipulación y el cinismo del mercado, han neutralizado toda capacidad transformadora de la obra de arte en su sentido político específico, todo resulta absorbido y neutralizado por su mercantilización, lo cínico como estado general. Creemos que la resistencia reside en la capacidad poética de la imagen y que el sentido (político) de la obra de arte se produce en el acontecimiento estético, se incorpora cuerpo sobre cuerpo, un suceso de sentido entre los cuerpos. Pero la crisis del espectador en tiempos del autor, en un presente cotidiano, donde todos somos autores que escribimos y modelamos fantasías y fijamos escrituras abiertas sobre el campo mediático de Internet, las redes sociales y la extensa red de centros culturales institucionales y museos expandida en los territorios occidentales en las últimas décadas, el éxito económico alcanzado por la especulación de obras de arte de todos los periodos como valor seguro contra toda crisis venidera, donde lo puesto en crisis es la expectación misma, el espectador, que ya no importa, o que es otro autor mas, la expectación de la obra de arte, sólo interesa en tanto que reconocimiento entre autores, batalla de los egos inflados de los artistas. Nosotros tenemos uno, todos tenemos uno, ego y ambición de autor, autós, el círculo se cierra y todo se determina en el objeto autor, en el cuerpo del artista, en la persecución de una imagen que todo trabajo de autoría exhaustivo y preciso exige, la creación de un estilo,

de una firma o rúbrica en los gestos de ese cuerpo, ahora actor y guionista de su propia actuación, de su presentación social y artística, el productor de un negocio, ya que hoy se habla de la obra de arte en términos marxistas de producción, por lo tanto del valor, de todos los valores del mundo, los del pasado y los del futuro. Toda la memoria, sus restos, y toda la esperanza, los deseos contenidos en el arte, han quedado hoy aplastados en la moneda, incrustados en ese cuerpo simbólico que es el capital. El arte, las obras, tienen todo su valor investido por un aura transmutada del valor espiritual y político al sentido económico y monetario de lo simbólico capitalista, aplastamiento en el dinero como símbolo universal de la relación económica entre los cuerpos, posesión y especulación, esclavitud y coleccionismo, especulación de cadáveres, de esos cuerpos muertos que las obras de arte son al ser almacenadas o expuestas para especular o valorizarlas económicamente.

Lo que en sentido Histórico, con mayúsculas, vemos de la observación global y elevada del fenómeno presente, aquello que percibimos, es la finalización, la conclusión y abrochamiento en un acuerdo de un proyecto muy antiguo, el Imperio occidental, que quedará plasmado en un documento: El TTIP, tratados de intercambio de bienes, servicios e inversiones, con la firma de constitución de un imperio económico bautizado como Asociación Transatlántica de Comercio e Inversiones, que se firmará tras 25 años de negociaciones que comenzaron en 1990, tras la Declaración Transatlántica que estableció las Cumbres anuales entre Estados Unidos y la Comunidad Europea, una negociación entre estados llevada en secreto hasta el día de hoy. En este texto aparece a menudo la palabra imperial o imperio, para nombrar o adjetivar dos cosas distintas que participan de lo mismo, lo imperial como adjetivo que señala el carácter de un gesto; hay gestos de los cuerpos que están investidos de ese carácter mítico que mira al futuro con ambición y orgullo de conquista de un ideal. Lo imperial como gesto es una violencia absorbente con un fin, con un proyecto global, es un movimiento envolvente, que se eleva absorbiendo todo

en la efigie de cualquier estatua imponente de un Emperador, Rey o Mariscal, de pie o ecuestre, en mitad de una plaza o explanada abierta donde peana y figura parecen absorber todo y proyectarlo hacia el infinito. Cuando nombramos Imperio occidental, siempre nos referimos al imperio que surge, que está surgiendo del TTIP, el resultado de la suma de todas las aspiraciones de las formas imperiales de Occidente: Imperio Austriaco Alemán, Imperio colonial Francés, Imperio colonial Británico, Imperio Español,. Aquí no incluimos lo colonial del Imperio español, puesto que Hispanoamérica queda fuera del tratado. Consiguientemente, insinuamos que en esta finalización imperial comienza su declive al alcanzar su punto álgido, un tratado que le dota de una amplitud y una capacidad de influencia a escala planetaria, principio de una era que finalizará como comienzan y finalizan todos los imperios globales, en una edad medieval. Para abordar estéticamente esta idea o intuición, atenderemos a producciones literarias y cinematográficas que revisan el pasado desde la literatura fantástica y de terror en el cine y la literatura de autor, obras que miran a un pasado no muy lejano, pero con reminiscencias y orígenes medievales, producciones culturales referidas a la América de la guerra civil, ese periodo de intercambio transatlántico en el que se fraguó a sangre y sable la nación americana.

Textos literarios y fílmicos como *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice⁶ y Neil Jordan⁷ respectivamente, o la revisión del *Dracula* de Bram Stoker⁸ por Francis Ford Coppola, o films biográficos de autor como la reciente película *Lincoln* de Steven Spielberg⁹ basada en la vida de Abraham Lincoln, en contraposición a una misma presentación del mismo hecho histórico que surge del seno de la industria de Hollywood; nos referimos al film de consumo *Abraham Lincoln Vampire Hunter*¹⁰, película intrascendente y de escaso valor artístico pero que nos ofrece una

⁶ RICE, Anne, *Entrevista con el vampiro*, Alfred A. Knopf. 1976.

⁷ JORDAN, Neil (Dir) (1994) *Entrevista con el vampiro*, Estados Unidos.

⁸ STOKER, Bram, Espasa Libros, Madrid, 2008.

⁹ SPIELBERG, Steven (Dir) (2011) *Lincoln*, Estados Unidos.

¹⁰ BEKMAMBETOV, Timur (Dir) (2012) *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*. Estados Unidos.

inquietante visión vampírica, de lo vampírico como consecuencia política o, al revés, de lo vampírico de toda Política en mayúsculas, aquellos sucesos históricos que acabaron en la liberación de los esclavos, emancipación que en realidad representaba la esclavitud de los libertos. Los romanos no lo hubieran hecho mejor. Es la entrada en el primer Imperio americano, en la esclavización que suponía la liberación en la que todos los hombres serán libres en una misma esclavitud: la del trabajo asalariado. Lo que nos interesa de estas producciones culturales para el consumo masivo es lo que dan entender, la lectura de un estado del presente en las lecturas pasadas y futuras, las fantasías de consumo de un presente imperial saturado de imágenes del pasado y del futuro completa y absolutamente contradictorias que se muestran en estas proposiciones o lecturas y que se concentran en la presentación insistente de dos caras de una misma moneda: la implantación de lo heroico encarnado en el malo bueno y el bueno malo, el vampiro bueno. Esta figura es primordial para nosotros, pues designa una característica humana universal que se plasma o representa en esa figura donde la inhibición juega un papel primordial. Sólo el vampiro que se inhibe de beber sangre humana puede así conservar y compartir dolorosamente lo mejor y lo peor de ambos mundos, el vampírico nocturno dionisiaco y el mundo humano, lo luciferino y su brillo y poder, y lo luminoso de una mirada compasiva hacia una humanidad inocente y perversa, infantil y desprotegida, sedienta de lo bueno y de lo malo; humano que es una mixtura distinta de los mismos elementos contradictorios, pulsiones humanas que van de la vida a la muerte. Estas ideas acerca del individuo contemporáneo son importantes dado que los trabajos escultóricos de Doris Salcedo, Pepe Espaliú y Juan Muñoz serán leídos en esta tesis desde esta percepción estética que intuimos se presenta, se avanza, en unas proposiciones de futuro y de pasado, percibidas, fijadas en la cultura popular y de consumo del presente. En ese sentido la posición de estos tres autores se halla dividida en dos grupos: Doris Salcedo y el tándem Pepe Espaliú y Juan Muñoz, la una ubicada en la periferia del Imperio, en Hispanoamérica, con lazos coloniales y postcoloniales con el Imperio, pero que el

tratado del TTIP deja fuera; y Pepe Espaliú y Juan Muñoz, que provienen de los restos del Imperio colonial español. Esta es una posición de partida que creemos nos permitirá analizar estéticamente estas obras situadas en un contexto presente, el de la finalización del Imperio occidental transatlántico, la fijación de un marco económico y financiero nuevo regido por unas normas, la organización de una trama y su finalización en un acuerdo que sujete un mundo estable en una jerarquía exclusivamente económica comercial y financiera. Prevemos que el acuerdo tendrá un impacto futuro enorme, planetario, forma imperial cuyo emblema es el pulpo y el fantasma, dado que conserva parte de su impulso colonial tentacular y su forma estética expandida y mundializada en una imagen fantasmagórica capaz de reapropiarse y reinventarse constantemente en el uso de todas las estéticas históricas; una estética que concierne al futuro y al presente del Imperio occidental. Los tres autores sobre los que se centra esta investigación tienen proyección internacional. Pepe Espaliú y Juan Muñoz fallecieron en el momento álgido de sus carreras; Doris Salcedo ha conseguido llegar y posicionar su trabajo en lo más alto del mercado americano con su reciente exposición en el *Guggenheim Museum* de Nueva York. Hablamos de unos trabajos artísticos que son ya referentes con mayor o menor proyección en la escena artística (imperial) del primer mundo, un negocio colosal con una misión transcendental ya que, supuestamente, tras el advenimiento del final del mundo del sentido y la entrada en el sentido del mundo, como apunta Nancy, la indicación del sentido del mundo quedaría ahora restringida a los autores, aparentemente puesta en manos del arte. Pero el arte no puede, no debe ser indicación de nada, ni señalamiento. El arte es acontecimiento de sentido o no es nada, sólo publicidad, y el arte contemporáneo adolece de ambas capacidades, de la capacidad de indicar un sentido religioso estético, o de un sentido político. Se encuentra en un límite fatal que le empuja a una elección imposible. No quiere ser religión; no puede o no debe ser una filosofía, ni exclusivamente una estética, ni una ideología. El fenómeno artístico es hoy tan insustancial como transcendental es su

papel en la elección de la proposición estética, artística del futuro. Lo porvenir es moldeable como el pasado, se abre con los sueños y las pesadillas del futuro y del pasado, con las aspiraciones y los miedos individuales y colectivos de la creatividad en todos los sentidos. La creatividad artística y literaria, cinematográfica y musical, de baja y alta cultura, popular y elitista, modelan las aspiraciones humanas en su forma interesada de mirar al pasado y al futuro, con nostalgia o por revancha, con esperanza o con pesimismo y cinismo. Es, por tanto, invitación a la condolencia por el final de esa historia como proyecto humano anunciada por Abraham Lincoln, el fundador del Primer Imperio Americano, un principio de unificación nacional que comienza al finalizar la Guerra Civil americana y finaliza con su refundación y expansión renovadas tras la Segunda Guerra Mundial, del segundo Imperio americano que se extiende hasta el día presente; una propuesta de libertad que se recoge en su discurso de Gettysburg de 1863, invocación de los principios de igualdad de los hombres, un proyecto desgastado por la historia, retórico en la lectura de una realidad que más bien se aleja de aquellas aspiraciones y se acerca más a un principio de descomposición y de consolidación de una nueva unión imperial basada en la mística de la moneda de cambio, del intercambio comercial y la especulación financiera, asegurando en un tratado una hermandad y una unión comercial internacional y transatlántica que vertebrará los restos reunificados de todos los imperios occidentales precedentes en el acuerdo del TTIP. Desde este estado de cosas, de peligros que nos amenazan y de esperanzas de un futuro mejor, abordaremos los planteamientos conceptuales que nos ayuden al análisis de unas obras de un tiempo concreto, 1988-1993, y de unos autores, Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo, que nos parecen significativos para la comprensión de nuestro presente de la creación artística.

1.1. OBJETIVOS

Desde el comienzo de mi carrera como artista he intentado entender los procesos y las implicaciones profundas de lo que significa ser artista; mi práctica se ha desarrollado siempre desde un deseo de ser y estar en mi trabajo, de depositar en él mi experiencia, en la confianza de lo posible del lenguaje para dar curso a lo imaginario, y también a la escucha de una voz desconocida y no exactamente propia que brota de las imágenes, un sentimiento profundo y difícil de explicar; pero desde este deseo. Desde este punto de vista y para una mejor clarificación de los elementos que participan de la expresión artística, los objetivos fundamentales de esta investigación se desarrollarán como sigue:

1. Determinar si el trabajo de duelo puede entenderse como una estructura cognitiva y de sentido, una ontología que nos permita tanto la lectura de la obra de arte como su producción.
2. Establecer un marco conceptual que comprenda un conjunto de nociones y conceptos que nos permitan articular estas obras en esa estructura de sentido que es el trabajo de duelo, lo que implica un encaje en el campo filosófico, metafísico y religioso de la cultura occidental.
3. Analizar las coincidencias estructurales, temporales y de sentido implicadas en el fenómeno artístico con la estructura que nos muestra el duelo como proceso individual y colectivo.

4. Mostrar el desarrollo del sentimiento o percepción de la experiencia fragmentaria del cuerpo en diferentes tiempos históricos: renacimiento, modernidad y postmodernidad.
5. Determinar si el fenómeno artístico de la contemporaneidad ha quedado circunscrito al cuerpo del artista; mostrar si es cierto que hemos entrado de pleno en la era del autor y si esto supone o anuncia la desaparición del espectador en términos de escucha.
6. Establecer paralelismos estéticos y comparaciones con otros autores y personajes históricos que muestren el desarrollo temporal de esta estructura de sentido que denominamos trabajo de duelo.
7. Comparar entre aspectos específicos de estas producciones escultóricas contemporáneas y lo medieval, lo renacentista y lo manierista.

1.2. METODOLOGÍA

El método que vamos a emplear para analizar estas obras es el comparativo entre producciones. Dado que el interés de la investigación no se centra exclusivamente en un análisis comparativo de carácter formalista, desarrollaremos la investigación a partir del carácter alegórico que contienen este conjunto de obras en relación al cuerpo, las veremos como cuerpos y las pensaremos como tales, para poder insertarlas en una relación causal y de sentido entre cuerpos.

Para poder llevar a cabo estas comparaciones fijaremos un campo de sentido o campo semántico para la producción artística a partir de conceptos y nociones que provienen principalmente de la filosofía y la religión, dos ramas de la actividad y el conocimiento humanos que comparten algunos espacios pero que se diferencian en cuanto al método y la forma de enfrentar las mismas cuestiones. Ambas formas quieren acceder a la comprensión del mundo y nuestra relación con él. Una lo aborda de forma racional, buscando la lógica del sentido de la relación entre los cuerpos, lo que incluye su sentido político y metafísico del lenguaje. La religión, sin embargo, nos ofrece un acceso directo y no necesariamente racional, lógico o metafísico a esa comprensión. La fe religiosa no precisa en principio de tales explicaciones, lo que no quita para que las religiones se expliquen y utilicen argumentos filosóficos, racionales y lógicos. A diferencia de la filosofía, la religión propone un camino de vida, una serie de normas que guían la existencia del acólito; sus corpus doctrinarios no son sólo reflexiones sobre aspectos de la vida, sino también propuestas que condicionan el comportamiento y los actos.

Es en este terreno fecundo y mixto entre ambas ramas del conocimiento donde se instala nuestra investigación, que parte de la idea de que el duelo puede ser una estructura de sentido que aúne en sí una comprensión del mundo racional e irracional,

específica y universal de la relación entre los cuerpos, que entendemos está en el deseo que supone toda creación artística. El duelo es universal y atraviesa la historia humana en manifestaciones culturales muy diversas, desde el arte funerario a la filosofía, la religión, la mística o la metafísica. Por un lado tendremos las obras que hemos escogido de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo y, por otro, producciones artísticas y personajes históricos diversos. El objetivo es probar si el duelo puede ser considerado un proceso ontológico aplicable a la práctica artística. Manejaremos conceptos y figuras que provienen de la historia, la religión, la poesía, la filosofía, la teoría de la imagen, la antropología cultural y la filosofía del lenguaje. Todo un conjunto de ideas y nociones que describen el sentido de lo lingüístico, de la imagen y de la creación artística desde diferentes ópticas y métodos; un marco conceptual con el que abordar el fenómeno artístico en toda su complejidad.

En el caso de Pepe Espaliú compararemos su obra con una producción que proviene del historiador Georges Duby y su texto *Guillermo el Mariscal*¹¹, que comprende en él la lectura interpretativa de un texto literario anónimo del siglo XIII que describe el duelo público y privado del Mariscal Guillermo en la Inglaterra del Alto Medievo.

En el caso de Juan Muñoz la comparación se establecerá con la obra de Diego Velázquez producida a partir de 1631, y en general con la pintura del Barroco español del siglo XVII y sus subsiguientes conexiones con el manierismo italiano del Alto renacimiento o *Alta maniera*, y el manierismo nórdico que alcanza al siglo XVII en sus formas francesa —Escuela de Fontainebleau—, holandesa o de Amberes e inglesa o Isabelina. Quevedo sería una excelente propuesta. En algún momento lo compararemos con la figura de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), artista, pintor, arquitecto y escenógrafo neoclásico del Imperio alemán del siglo XIX.

¹¹ DUBY, Georges, *Guillermo el Mariscal*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

En el caso de Doris Salcedo lo geográfico histórico es fundamental, su ubicación en la periferia del Imperio español postcolonial marca la estética postapocalíptica de su trabajo. Por tanto, la comparación será estética más en su sentido afectivo que formal con las imágenes del Medievo, y en concreto con la figura de Catalina de Aragón, que tan sólo usamos para remarcar su carácter maternal. En lo formal, la lectura es la que proviene de la simbología del mobiliario, de lo mobiliario y de la *memorabilia*, lo memorable de los objetos y de los muebles privados. En su caso las influencias estéticas se anclan más bien en estructuras compositivas influidas por las vanguardias históricas, y más específicamente en la escultura minimalista norteamericana y europea. Su discurso propiamente estético tiene que ver con la representación del holocausto, con Auschwitz y con todos los escenarios de guerras imperiales, coloniales y especialmente las postcoloniales de los siglos XX y XXI, y su proposición escultórica de ontologización de los restos de los crímenes contra la humanidad en su posición maternal. Para lo que haremos referencia al film *Shoah*¹² de Claude Lanzmann, y a toda la polémica y discusión teórica acerca de la representación del holocausto judío generada a partir de dicha obra.

Igualmente utilizaremos figuras e imágenes de lo vampírico para comprender y profundizar en el carácter de lo ambiguo y femenino fálico que se presenta en esta figura universal, presente en las representaciones mitológicas de las grandes culturas o civilizaciones; imagen que asimilamos a lo humano y la ambigüedad moral que representa ésta, simbolizando diferentes aspectos básicos del comportamiento humano en la triada Padre, Madre e Hijo para intentar determinar la posición de cada uno de estos autores.

Desarrollaremos un marco conceptual lo suficientemente extenso que nos posibilite el despliegue de esta metodología comparativa, conceptualizando las figuras y las

¹² LANZMANN, Claude, *Shoah* (del hebreo שואה, "catástrofe"), 1985, película con una duración aproximada de diez horas. Los subtítulos y testimonios filmados se publicaron en un libro homónimo, traducido al castellano en 2003.

imágenes que vamos utilizar dentro de un marco científico que comprende materias tales como historia, antropología, filosofía, psicoanálisis y teología, además de lo místico, lo poético y lo literario contenido en las producciones culturales que vamos a manejar; un trabajo de búsqueda de apoyos conceptuales que constituye una parte importante de esta investigación.

1.3. ESTRUCTURA

La tesis se estructura en cinco partes o bloques principales. En el primero introducimos el entorno histórico temporal de las producciones a analizar, y determinamos tanto los objetivos a alcanzar como la metodología en la que nos hemos apoyado para nuestra investigación.

En el segundo y tercer bloque establecemos una fenomenología y un marco conceptual que desarrollan un conjunto de nociones necesarias para el tratamiento correcto de la investigación. Esta parte central desarrolla una estructura de sentido del acontecimiento estético que nos permita el abordaje interpretativo de estas producciones escultóricas. Se trata de un desarrollo histórico de nociones que provienen de un conjunto de ciencias humanas como la religión, la teología, la filosofía, la antropología, la historia medieval, el psicoanálisis y la teoría de la imagen. Constituyendo una parte relevante de la investigación, todo ello nos permite tratar el análisis de las obras dentro de un contexto histórico político y estético en relación al objetivo principal de esta investigación, que es el de demostrar que el trabajo de duelo puede entenderse como proceso ontológico en la práctica y en la lectura de las obras de arte en general, y específicamente en las producciones de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo producidas entre 1988 y 1993. En el tercer bloque

desarrollamos los conceptos fundamentales de esta investigación: el cuerpo-fragmento, el vampiro bueno, el duelo y la melancolía. Dichos conceptos tienen un particular desarrollo histórico en la filosofía y en la creación cultural de imágenes plásticas y literarias. Tratamos en este apartado nociones fundamentales para entender la vivencia fragmentaria y contradictoria del cuerpo y los deseos en el hombre contemporáneo, así como las implicaciones y el desarrollo de los conceptos de duelo y melancolía en el pensamiento y en el imaginario occidentales.

La cuarta parte se centra en el análisis específico de las obras de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo, a partir de comparaciones con otras producciones artísticas, históricas y teóricas que nos permitan plantear la posibilidad del duelo como estructura de sentido de sus producciones.

En la parte final desarrollamos las conclusiones extraídas del desarrollo de esta investigación y añadimos tres anexos: el texto *Relato de la producción*, y dos conversaciones con sendos teóricos: Monserrat Rodríguez Garzo y Jesús Alcaide.

2. MARCO CONCEPTUAL

Si partimos de la idea de que el cuerpo vive marcado no sólo por un deseo físico, sino por uno que va más allá, por un impulso metafísico de lo indefinido que, estando contenido en él, aspira a fundirse en lo universal de los cuerpos abiertos, del cuerpo abierto de lo existente; y que, supuestamente, ese deseo es elaborado en el acto comunicativo o creativo; podríamos quizás, desde esa premisa, plantearnos el duelo como un método de conocimiento o superación subyacente a la producción artística y a la creación de pensamiento en general. Pensar un concepto filosófico es tener en cuenta y hacer cuentas con el pasado del pensamiento anterior, con la memoria de los muertos que enunciaron sus propuestas más o menos muertas a día de hoy, y enunciar una propuesta que contenga algo de novedad, de esperanza de algo mejor. Se parecería, por tanto, al trabajo de duelo, pues el resultado es el de finiquitar algo de esa relación con el pasado, con la memoria, que permita una apertura a una posibilidad futura de algo mejor, más conveniente, más convincente en ese enunciado nuevo. Pero la creación artística no puede ni debe considerarse una forma de la filosofía ni nada que se le perezca. Quizás sí pueda equipararse el arte a un trabajo de duelo, y eso es lo que intentamos demostrar con ésta investigación.

Esta tesis parte de la reflexión sobre las cuestiones primordiales de toda metafísica, basadas en las preguntas sobre el sentido de lo erótico y sobre la naturaleza permanente del ser. En *El banquete* de Platón Alcibíades expone:

“Pues bien, señores, cuando se hubo apagado la lámpara y los esclavos estaban fuera, me pareció que no debía andarme por las ramas ante él, sino decirle libremente lo que pensaba. Entonces le sacudí y le dije:

-Sócrates, ¿estás durmiendo? -En absoluto -dijo él. -¿Sabes lo que he decidido? - ¿Qué exactamente?, -dijo. -Creo -dije yo- que tú eres el único digno de convertirse en mi amante y me parece que vacilas en mencionármelo. Yo, en cambio, pienso lo siguiente: considero que es insensato no complacerte en ésto como en cualquier

otra cosa que necesites de mi patrimonio o de mis amigos. Para mí, en efecto, nada es más importante que el que yo llegue a ser lo mejor posible y creo que en esto ninguno puede serme colaborador más eficaz que tú. En consecuencia, yo me avergonzaría mucho más ante los sensatos por no complacer a un hombre tal, que ante la multitud de insensatos por haberlo hecho.

Cuando Sócrates oyó esto, muy irónicamente, según su estilo tan característico y usual, dijo:

“Querido Alcibíades, parece que realmente no eres un tonto, si efectivamente es verdad lo que dices de mí y hay en mí un poder por el cual tú podrías llegar a ser mejor. En tal caso, debes estar viendo en mí, supongo, una belleza irresistible y muy diferente a tu buen aspecto físico. Ahora bien, si intentas, al verla, compartirla conmigo y cambiar belleza por belleza, no en poco piensas aventajarme, pues pretendes adquirir lo que es verdaderamente bello a cambio de lo que lo es sólo en apariencia, y de hecho te propones intercambiar «oro por bronce». Pero, mi feliz amigo, examínalo mejor, no sea que te pase desapercibido que no soy nada.”¹³

“Tal es el frenesí de Alcibíades y el reenvío que le hace Sócrates: "ocúpate de tu alma", que más tarde Platón convertirá en: ". . .tu alma y ocúpate de este objeto al que persigues, no es más que tu imagen"; este objeto en su función de meta, de causa mortal. "Haz tu duelo de este objeto, entonces conocerás las vías del deseo, pues yo, Sócrates, no sé nada; es la única cosa que conozco acerca de función de Eros.”¹⁴

Una respuesta sin respuesta específica, ningún sentido o significado que sea mensurable y concreto, más bien una recomendación a la renuncia de lo específico de ese deseo que lo transforme y lo lleve más allá del objeto en el que está fijado. En la cita de Lacan se equipara la proposición socrática de ocuparse del alma propia con la recomendación platónica de hacer duelo por el objeto. También tendremos en consideración la respuesta de Buda que encontramos extensamente desarrollada en el texto de Raimon Panikkar *El silencio de Buddha*¹⁵, silencio del maestro ante la pregunta del practicante budista acerca de la naturaleza de la reencarnación de los

¹³ PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza, 2008, p. 136.

¹⁴ LACAN, Jacques, *Seminario 10 bis Los Nombres del Padre*, PsiKolibro, pdf.1963, p.8. [en línea] Disponible en: <http://psikolibro.blogspot.com.es/2007/11/libros-gratis.html> [consulta: 17/03/2015].

¹⁵ PANIKKAR, Raimon, *El silencio de Buddha*, Siruela, Madrid, 2000.

cuerpos y las almas, a las que el Buda sólo puede responder con su silencio, algo que implica en sí mismo una recomendación a meditar acerca del sentido mismo de la pregunta y su desarrollo, o la renuncia a respuesta específica alguna, un duelo en la aceptación de la imposibilidad de una única respuesta. Preguntas fundantes de las filosofías y las metafísicas, donde las respuestas consisten en su no respuesta, o el responder con el silencio y la recomendación de hacer duelo por el objeto de la pregunta. Por tanto, dos respuestas de silencio que contienen todos los síes y todos los noes relativos a las cuestiones que se suscitan; una suspensión de la respuesta o doble respuesta paradójica. El sentido de lo erótico y de lo metafísico es el mismo, es una dirección del deseo y una meditación de lo deseable que sólo halla respuesta en el recogimiento, en la retirada, en la desinhibición del deseo de objeto o en su duelo.

Tener en cuenta estos dos planteamientos supone incluir los dos aspectos del deseo que incluyen la reflexión acerca de la comprensión de lo erótico en su sentido general como ese deseo que contiene tanto la pulsión de vida como la pulsión de muerte; tanto el deseo de lo metafísico universal en su sentido religioso como a su vez el deseo de lo definido y de lo concreto de un cuerpo, de una cosa. De lo divino del conocimiento que condensa la vida y la muerte, determinado en una forma concreta, comprensión que sólo se produce en el acontecimiento de la pérdida y en la realización o conclusión del duelo por el objeto que lo sustenta. En el conjunto de su desarrollo histórico, el fenómeno religioso y las ideas acerca de Dios y lo sagrado reflexionan acerca de aspectos que provienen de las pulsiones de vida y de muerte contenidas en lo universal de los cuerpos, las cosas y las palabras. En ese sentido, recurriremos a ideas y reflexiones que provienen de la Teología y la Religión, cristiana y budista, de sus ideas filosóficas; teorías e imágenes de ambas religiones.

Hay un conjunto de ciencias que abarcan lo humano en toda su amplitud, de aspectos que nos resultan de especial interés. La antropología filosófica que funda Ernst Cassirer y que investiga las estructuras fundamentales del ser humano, a las que se

suman las filosofías del lenguaje, un conjunto de ciencias humanas que estructuran la experiencia del hombre y de lo humano desde el conocimiento histórico del pasado y desde la estructura del lenguaje y la lógica del sentido de lo expresado. Todas las clases de lenguaje —científico, artístico, religioso, filosófico, mitológico, etc.— suponen una contribución de cada uno de estos campos del conocimiento en la construcción de un "mundo común", una sociedad humana. Es en la representación donde la existencia de lo ideal encuentra modos materiales y asequibles por los sentidos, de lo incorporal del sentido que se incorpora en el lenguaje y es soportado en sus elementos de significación; cuerpos con entidad significativa y sentido incorporal, elementos ambiguos sin los cuales difícilmente podríamos llegar a captar el sentido religioso o metafísico de la existencia humana en sus producciones culturales, lingüísticas o artísticas. Este entrelazamiento es lo que permite reconocer un objeto como cultural, con un determinado "valor simbólico" soportado en un signo reconocible con supervivencias del pasado que constituye la característica común de todos aquellos contenidos a que damos el nombre de "cultura", o producciones culturales, entre ellos, el lenguaje y la producción de objetos artísticos. Para nosotros, esta visión de Ernst Cassirer, entre otros, que considera que, con respecto al animal, el hombre no sólo ha ampliado cuantitativamente su "círculo funcional" de estímulo-respuesta, sino que lo ha cambiado cualitativamente con la incorporación del eslabón "simbólico", y que afirma que la realidad "física" retrocede en la misma medida en que avanza su dimensión "simbólica", al punto que el hombre ya no puede ver o conocer nada si no es a través de esta mediación "simbólica" o artificial, cultural, que supone un incremento de la posibilidad de instrumentalización de las imágenes en beneficio de quienes tienen el control de su producción y distribución. Afortunadamente los artistas, en tanto que individuos, tienen el control inicial de su producción, posibilidad de rebeldía contra el sistema de control y manipulación del capitalismo liberal, sobre el mito, la religión, el arte, la lengua, la ciencia y la historia, diversas creaciones humanas que constituyen, según Cassirer un determinado tipo de lenguaje que da soporte a "el

mundo de la cultura"; lo civilizatorio comprensivo de dichos ámbitos que no están aislados, sino que se hallan entrelazados por un vínculo común funcional. La síntesis "simbólica" que le permite al hombre lograr la unidad del proceso creador es el lenguaje como origen de la función simbólica, aunque no se debe entender "literalmente" en un sólo tipo de lenguaje ideográfico, escrito, fonético, sino el "lenguaje" como vehículo "simbólico" que incorpora un sentido que para nosotros es incorporal y ambiguo, un acontecimiento entre cuerpos que tiene implicaciones de contagio en ese otro cuerpo incorporal del sentido que se incorpora entre los cuerpos que se inter-comunican. Dicho vehículo simbólico es, para nosotros, la palabra poética o "voz poética", que representa esa capacidad transformadora de la realidad, política, mediante el símbolo y mediante el sentido incorporal incorporado en los cuerpos por el contagio de la imagen. En ese sentido, lo angélico y lo daimónico, o demoniaco, funcionan como representaciones poéticas y universales de lo humano en todas sus variantes de lo ambiguo moral, cuya caracterización o cualidad intrínseca es lo vampírico; imágenes que están presentes en el platonismo, en los neoplatonismos, desde Aristóteles a San Agustín y Tomas de Aquino, y en los platonismos inversos, desde Nietzsche en adelante. No en su forma mitológica, simbólica o estética, sino en lo corporal del que siente y percibe estas incorporaciones de lo incorporal en lo corporal, desde el punto de vista de la "voz poética", ésta dictaría o inspiraría tanto al místico como al filósofo o el científico, para que haya producción, texto, reflexión y descubrimiento. Se perciben en los cuerpos y en los cerebros, en la mente como cuerpo, intervenciones de algo no propiamente corporal ni absolutamente ideal, un resquicio, una zona donde creemos se produce el sentido, en el encuentro, la conmoción y el duelo de objeto; y esto implica a individuos y sociedades organizadas alrededor de lenguajes y textos fundadores, en escuelas religiosas o doctrinas de diferentes culturas que han tenido o tienen relación entre sí, como la tradición filosófica helenística, el judaísmo, el islam, el cristianismo, el hinduismo y el budismo, y que, a nuestro entender, tendrían como característica común la consideración de religiones y

filosofías del duelo, pues todas ellas, de modos distintos, hacen propuestas de elaboración individual y colectiva del deseo, del dolor y de la pérdida, superación de la angustia individual y social que implica el uso de imágenes, palabras y razonamientos que consigan transformar adecuadamente el avance cultural hacia una auténtica humanización de la especie, a través de vías o religiones que den cauce a esta controversia universal que es la angustia por la pérdida; elaboración del trabajo de duelo y su implicación en las sociedades que se articulan alrededor de formas simbólicas de realización de dicho proceso.

El carácter de esta investigación nos obliga a excluir de ella las ciencias positivas del conocimiento del cuerpo. Lo que las ciencias positivas nos dicen del fenómeno humano queda fuera de toda estructura de sentido, es un conocimiento de la mecánica y la física, pero nunca de su sentido, del sentido de lo que el cuerpo es o expresa. Las ciencias humanas pueden aportar al campo estrictamente científico imágenes y estéticas o propuestas de sentido, lógicas, éticas o metafísicas; Sólo las ciencias humanas quedan disponibles como herramientas interpretativas, y con ellas todo el saber que han acumulado en el avance histórico y científico de las mismas. Nuestra propuesta se vertebra en conjugar la proposición del acontecimiento de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*¹⁶ a partir de una organización causal tomada del budismo: el concepto de *ichinen sanzen*, o tres mil aspectos en un solo instante de vida, también llamada determinación.

Se trata de un concepto o fenomenología complejo que parte de una estructura básica de diez factores que determinan o explican los fenómenos de la vida y que proponemos como una estructura adaptada a nuestros intereses, que toma conceptos de lo filosófico, de la filosofía del lenguaje y de la fenomenología religiosa budista en

¹⁶ DELEUZE, *Op. cit.*

una proposición reelaborada de relación causal de los fenómenos, o diez estados, que definirían el cuerpo humano en tanto que fenómeno de lenguaje sujeto a causas y efectos. Estos diez estados serían:

1- Apariencia, o lo que se ve del fenómeno, su aspecto externo, los atributos que son perceptibles desde fuera.

2- Naturaleza, la disposición inherente o cualidad específica de la cosa o ser. Lo irremplazable que no se puede ver a simple vista, todo lo interno que lo conforma.

3- Entidad, aquello que integra y permea la naturaleza y la apariencia de los cuerpos. Lo que se ve y lo que no se ve en lo definido de su recorte; la imagen que condensa lo material y lo inmaterial del cuerpo; el logos, lo divino y lo universal contenido en lo específico de la corporeidad y de la carnalidad.

4- Poder, la energía potencial que todo cuerpo contiene, pulsión sujeta en su composición ambigua contenida en un cuerpo.

5- Influencia, la capacidad de influir cuando se activa dicho poder en las relaciones de resiliencia física, psicológica y lingüística entre los cuerpos.

6- Causa interna, es la causa latente, existente en el interior de la vida que produce un efecto del mismo valor. Es lo que caracterizaría ese cuerpo, las experiencias acumuladas durante la existencia presente (o atemporal, eterna), que determinan desde dentro el carácter del fenómeno, la personalidad de los cuerpos, todo aquel conjunto de aspectos del pasado que influyen en la toma de

decisiones que está implicado en la proposición que todo acto de lenguaje o habla supone para un cuerpo.

7- Relación, es el acontecimiento en la interrelación de la causa interna y las causas indirectas, internas y externas.

8- Efecto latente, efecto producido en la vida cuando una causa interna es activada a través de la relación con otras causas y relaciones. Efecto que se mantiene en estado latente, que está a punto de producirse y de algún modo predeterminado en el interior del fenómeno a la espera de unas condiciones específicas. Lo latente de un cuerpo, la latencia de la idea en el cuerpo, lo sin cuerpo de la idea previa a la formulación. La promesa contenida en todo cuerpo.

9- Efecto manifiesto, efecto tangible y perceptible que se da como expresión de un efecto latente de una causa interna a través de una relación específica, lo que se manifiesta en el acontecer del fenómeno entre cuerpos, el beneficio que se obtiene, el sentido incorporado en el acontecimiento, sea éste lingüístico, corporal, estético, o físico y erótico.

10- La coherencia causal entre todos estos fenómenos o el sentido lógico de todo acontecimiento y de toda acción.

El efecto manifiesto, que es equivalente a la apariencia del fenómeno, o la lógica del sentido de la proposición que brota en la superficie de los cuerpos, pero que es neutro, impasible y ajeno a toda posibilidad de significación, algo que surge o se incorpora en el hacer, en el producir del lenguaje y que sobrepasa su significado y comprensión racional, lo que disipa, si uno es capaz de percibirlo, la ignorancia del origen primero y del último fin de todo fenómeno, que se muestra en toda su neutralidad e impasibilidad

en la superficie de los cuerpos que escuchan la voz sostenida y subsumida en su forma ausente, negativa o incorporal en lo que se dice. Esta descripción de relación causal es un marco que definiría el fenómeno cuerpo y la relación causal de la experiencia humana en tanto que cuerpo de lenguaje. Para nosotros definiría también la naturaleza y la relación causal de la obra de arte entendida como cuerpo, lo que implica una serie de conceptos como “sentido” o “imposibilidad del sentido y “voz”, voz hablada y voz muda, sentido lógico y sentido irracional, orden y conocimiento o caos e ignorancia, nociones que pertenecen a, o están implicadas en distintos campos del conocimiento que abarcan la lógica del sentido en el lenguaje, la voz de la conciencia en la filosofía y en la religión; nociones complejas que intentaremos resumir para hacer comprensible este esquema.

2.1. Lo neutro y lo imposible del sentido en Deleuze

Gilles Deleuze en su texto *Lógica del sentido*¹⁷ intenta determinar cuál es el fundamento último de la ontología estoica. Existen dos maneras de comprender esta ontología: como un estricto materialismo, en donde sólo los cuerpos como entidades físicas tendrían una verdadera y exclusiva existencia, y estos a su vez actuarían como causas de todo los demás aspectos no físicos; o bien como una metafísica donde lo existente se caracteriza por poseer un cierto poder o fuerza “*dynamis*” para actuar o para sufrir la acción de otro cuerpo, no como un materialismo sino como un dinamismo. Una metafísica dinámica que no se encontraría en oposición a un estricto materialismo, sino que lo involucraría como su aspecto fundamental. Las razones por

¹⁷ *Ibidem.*

las cuales se puede pensar que la metafísica estoica es estrictamente un materialismo se derivan de que, efectivamente, se consideraba que todo lo existente son cuerpos y el mundo solo contiene cuerpos. Lo fundamental de este tipo de materialismo no es su afirmación de la simple corporeidad de todo lo existente, dado que para el estoicismo todo cuerpo está compuesto de dos principios: un principio activo (*pneúma*) y otro pasivo (*materia*). Dos principios, uno activo y uno pasivo, que permanecen en la raíz de todas las cosas. El principio pasivo es la sustancia sin cualidad o materia, y el principio activo es el Logos la Razón o Dios, lo divino, lo universal. El principio activo es considerado como un fuego que penetra todas las cosas, afirmándose que es un cuerpo, el más puro y fino que pueda concebirse. Que ambos principios se conciban como “corporales” no nos lleva a la simple afirmación materialista de que lo corporal sea el fundamento de su ontología. Existe algo más oculto e inapreciable, un cuerpo inmaterial que indica su fundamento ontológico. Toda cosa que se considere como existente en el plano del Ser debe contener estos dos aspectos. Ninguno de ellos puede faltar para que se considere como algo existente. Los cuerpos, o lo material, contienen en sí ambos aspectos: el principio activo y el principio pasivo. Es así que lo corpóreo por sí mismo no nos dice nada sobre el fundamento de la metafísica estoica si no se consideran a su vez estos dos principios constituyentes. Los cuerpos se encuentran en todo momento actuando, accionando y recibiendo la acción de otros cuerpos. En el plano estoico de los cuerpos la existencia es un universo dinámico y en continuo movimiento. Los cuerpos se definen por su capacidad de actuar sobre otros cuerpos y de recibir las acciones de otros cuerpos. Lo que existe entonces es un interacción recíproca entre cuerpos. El orden de los cuerpos es el orden de las *causas*. Los estoicos llaman a todas las causas cuerpos, porque éstas son porciones de “*pneúma*”, y nombran a la unidad de todas las causas como el destino mismo. Describen el destino como una secuencia de causas, un orden ineludible e interconectado. Si el estoicismo fuese exclusivamente un materialismo, entonces les bastaría contar solamente con el plano de lo existente, de los cuerpos, para dar cuenta

de la totalidad de su descripción ontológica; y hacer derivar todo los demás órdenes del ser de este plano de lo corpóreo. Sin embargo para los estoicos el género más elevado del ser no es lo corpóreo, sino que introducen el término “alguna cosa”. Dentro de este género, “alguna cosa”, se produce una distinción nunca antes realizada. La separación en el plano del ser entre dos posibles formas subsumidas bajo este género más amplio; aquello que existe, “los cuerpos”, y lo que propiamente no existe pero subsiste, “los incorpóreos”.

“(Los estoicos distinguen) radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por un parte el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los eventos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorpóreos.”¹⁸

Para dar cuenta de esta distinción es necesario analizar cómo se presenta la diferenciación entre cuerpos e incorpóreos, que introduce, según esta interpretación, una distinción en el orden de la causalidad. Una distinción, en primer lugar, de carácter ontológico y que funda una nueva dualidad entre dos órdenes: el orden de los cuerpos (con todos sus aspectos, mezclas, e interacciones) y el orden de lo incorpóreo. Esta dualidad ontológica atraviesa las distintas partes en la que se divide la filosofía estoica.

¿Qué es propiamente algo incorpóreo, que al mismo tiempo, se caracteriza como un *extra-ser* que *subsiste*?

“Los estoicos dicen que toda causa es un cuerpo que se vuelve causa para un cuerpo de algo incorpóreo. Por ejemplo, el escalpelo, un cuerpo, se vuelve la causa para la carne, un cuerpo, del predicado incorpóreo “ser cortada”.¹⁹

El orden de la estricta causalidad, es decir, la cadena causal se ve interrumpida. Este quiebre lo establece la diferenciación ontológica efectuada por los estoicos. Del lado

¹⁸ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, pp. 9-10.

¹⁹ SEXTUS EMPIRICUS, *Against the professors*, 9.221 4 [LS55B], citado por: ALESIO, David, “Gilles Deleuze y la semántica estoica. El sentido como acontecimiento” en: *La Trama de la Comunicación*, Volumen 13. UNR Editora, 2008, p. 394.

de los cuerpos las causas, y del lado de los incorporeales los efectos. De esta forma llegamos a la paradoja de que entre causas y efectos no se pueda establecer una directa y simple relación causal; aunque no a la conclusión de que las causas y los efectos no posean relación ninguna. Los cuerpos son causas los unos a los otros, y estas interacciones que se dan dentro de la esfera de los cuerpos son a su vez el resultado de ciertos efectos incorporeales. Los efectos incorporeales que acontecen en la superficie de los cuerpos son caracterizados como atributos, no como “cualidades” de los cuerpos. Son atributos de los estados de cosas. En la superficie de los cuerpos acontecen efectos que pueden ser expresados, comunicados, mediante el lenguaje; nos brindan la posibilidad de que mediante el componente principal del predicado, es decir, con el verbo, puedan ser expresables. Es ésta una posibilidad ontológica que luego, o derivadamente, podrá ser considerada como una posibilidad lógica. El modo de ser de los cuerpos es la existencia; pero los incorporeales poseen un modo distinto que no es la existencia, sino eso que los estoicos llaman subsistencia. El término “*subsistir*” debe ser entendido en este sentido: como algo que permanece sin ser capaz de ejercer acción. Pero también como algo que tiene un modo “dependiente” de existencia, al contrario de los cuerpos a quienes les pertenece propiamente la existencia. En sus mutuas interacciones que efectúan los unos sobre los otros los cuerpos producen ciertos efectos. Estos efectos son interpretados como eventos que se dan en la superficie de los cuerpos. Es ilustrativo el ejemplo del escalpelo citado por Gilles Deleuze:

“Como dice Emile Bréhier en su bella reconstrucción del pensamiento estoico: «Cuando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo produce sobre el segundo no una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser... Esta manera de ser se encuentra en algún modo en el límite, en la superficie del ser y no puede cambiar la naturaleza de éste: no es, a decir verdad, ni activa ni pasiva, ya que la pasividad supondría una naturaleza corporal que sufre una acción. Es pura y simplemente un resultado, un efecto que no puede clasificarse entre los seres... (Los estoicos distinguen)

radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por una parte el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorporeales.»

Sin embargo, ¿qué puede haber de más íntimo, más esencial a los cuerpos que acontecimientos como crecer, empequeñecer o ser cortado? ¿Qué quieren decir los estoicos cuando oponen al espesor de los cuerpos estos acontecimientos incorporeales que tienen lugar únicamente en la superficie, como un vapor en la pradera (menos incluso que un vapor, ya que un vapor es un cuerpo)?²⁰

Para comprender al sentido en tanto que acontecimiento debemos tener presente esta operación de separación que se realiza dentro de la ontología estoica entre los cuerpos y estados de cosas, y los acontecimientos que se dan en su superficie. Es necesario señalar la modificación que se efectúa en el campo de lo discursivo mediante la introducción del sentido como acontecimiento inmaterial; no ya como un *ser*, es decir una cosa substancial, sino como un *extra ser*, una entidad inmaterial. Por lo cual, es de gran importancia no intentar cosificar al sentido/acontecimiento, sino considerarlo más bien como una imagen sin cuerpo; Deleuze lo denominará “fantasma”. ¿Dónde se ubica este extra-ser inmaterial? El sentido no existe fuera de la proposición. Es lo que sucede de hecho entre los acontecimientos efectos que surgen de la interacción entre los cuerpos. El lenguaje, o más bien la “posibilidad” del lenguaje, existe en una relación esencial entre los cuerpos. El sentido-acontecimiento no pertenece al orden de lo verdadero ni de lo falso de un orden de designación; ni al engaño o a la veracidad de una manifestación; ni tampoco está colocado en la posibilidad lógica de su enunciación, en su significación. Permanece “neutro” a todas estas funciones de la proposición. De esta forma podemos afirmar que el sentido no posee relación con la idea de correspondencia; no es individual; ni es un concepto lógico, y por tanto no tiene que ver con la condiciones de la experiencia, es decir no es tampoco un universal. El sentido escapa siempre a todas estas designaciones.

²⁰ DELEUZE, Gilles, *Op.cit.*, pp. 9-10.

¿Cómo caracterizar entonces esta entidad que no se localiza en ninguna de estas tres dimensiones del lenguaje? Deleuze nos dice: “El sentido es la cuarta dimensión de la proposición. Los estoicos la descubrieron con el acontecimiento”.²¹ El sentido como lo expresado por la proposición es irreductible a los estados de cosas individuales, a las creencias personales y a los conceptos universales o generales. Permanece absolutamente como neutro. Y esta neutralidad del sentido es lo que lo caracteriza como una entidad impasible. La impasibilidad era lo que para los estoicos caracterizaba a las entidades incorpóreas. El sentido es un efecto incorpóreo que es al mismo tiempo atributo del estado de cosas y lo expresado por la proposición. En el espacio liminar entre las palabras y las cosas se ubica el sentido. El sentido se entendería como una entidad inmaterial que flota sobre los cuerpos: es la idea pura. Lo expresado en la proposición, el sentido, ya no nos brinda una materialidad sobre la cual podamos trabajar, algo mensurable y susceptible de ser manipulado; el sentido permanece en su absoluta neutralidad e impasibilidad como “imagen” o “fantasma” que se proyecta sobre los cuerpos.

2.2. Budismo y sentido del acontecimiento

Intentaremos resumir en lo posible los fundamentos del budismo en relación a la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze, ya que son las dos bases fundamentales de nuestra investigación. Para el budismo, el origen del universo es interpretado como una ficción inventada con la finalidad de sostener otra fantasía denominada “Dios”, el creador del universo, espíritu absoluto, Dios único, supremo hacedor, etc. Expresión que para el budismo parte de un deseo infantil de la humanidad en su intento de

²¹ *Ibidem*, p. 19.

glorificar e inmortalizar a los padres y a uno mismo como alma o espíritu inmortal, que participaría de lo absoluto, lo eterno, universal, omnipotente, etc. Quienes afirman, sin poder demostrarlo científicamente, que el universo fue creado, sostienen que el supuesto creador es increado, causa incausada, motor inmóvil y otras contradicciones conceptuales o paradojas que encontramos por ejemplo en la *Summa Theologiae*, o *Suma de Teología* de Santo Tomás de Aquino²², ideas o conceptos que se sitúan más allá de la lógica y la razón. La ciencia sostiene la teoría del *big-bang*. Entre 1927 y 1930 el sacerdote belga Georges Lemaître descubrió que las galaxias se alejaban y a partir de las observaciones de los grandes telescopios; la ciencia ha creado esta cosmología que llamamos teoría del *big- bang*, una explicación infinita en sus interrogantes, pero plausible en su explicación científica. El budismo niega la existencia del ser “en sí”, como algo eterno e inmutable, substancial o absoluto. Sostiene que todo es transitorio, relativo, impermanente y condicionado. Buda se negó a discutir varias cuestiones por considerarlas innecesarias, como la idea del renacimiento de los cuerpos y las almas, que forma parte de la visión tópica del budismo desde Occidente. El budismo es mucho más que una escuela filosófica, es una propuesta coherente de pensamiento, palabra y obra para la liberación de la insatisfacción profunda de los seres humanos. Existe una interpretación del budismo como una filosofía nihilista que afirma que esta creencia niega el movimiento, el ser, el tiempo, el espacio, etc. En realidad lo que niega el budismo es la falsificación del lenguaje, la consideración de conceptos como ser, tiempo, movimiento, espacio o cualquier otro como eternos, inmutables, absolutos. Nótese que negar lo incondicionado significa afirmar lo condicionado, lo que implica relación, tiempo, espacio, etc., y negar lo inmutable significa afirmar el movimiento, lo que implica el móvil, el referente, la transitoriedad, el cambio y la transformación. En el *Sutra Agama*²³ Buda describe el universo como destruido y reconstruido en su forma

²² DE AQUINO, Tomás, *Suma de Teología*, BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS Madrid, 2001.

²³ BAREAU, André, *Buda vida y pensamiento*, Edaf, Madrid, 1995.

presente, en un período de incontables millones de años. Las primeras vidas se formaron en la superficie del agua y, a través de los años, se desarrollaron de organismos simples a organismos complejos. Todos estos procesos no tienen principio ni fin y están siempre en movimiento por causas naturales. El Buda histórico o Shakiamuni pensó y planificó sus enseñanzas teniendo siempre presente su visión del futuro, estableciéndolas para tres grandes periodos temporales o días de la ley. T'ien-t'ai, fundador de la escuela budista china basada en el *Sutra del Loto*²⁴, Denguio, fundador de la escuela del Sutra del loto en Japón y Nichiren Daishonin, *Buda del Último Día de la Ley*, adoptaron la explicación encontrada en *El Sutra de la Gran Asamblea*²⁵, que describe cinco periodos consecutivos de quinientos años que siguen a la muerte de Shakyamuni o Buda histórico. Los primeros dos periodos de quinientos años se consideran como el *Primer Día de la Ley*, los siguientes dos periodos de quinientos años como el *Día Medio de la Ley*, y el quinto periodo de quinientos años como el inicio del *Último Día de la Ley*, periodo en el que nos encontraríamos a día de hoy y que continuaría indefinidamente. Shakyamuni o Buda histórico, al igual que los sociólogos y psicólogos modernos, creía que las ideas religiosas, y especialmente la idea de Dios, tienen sus orígenes en el miedo. Por regla general, para el budismo “Dios” es una respuesta al miedo y la frustración entendida desde una imagen paternalista, maternal y protectora. Buda nos exhorta a enfrentar nuestros miedos, a distinguir el apego de nuestros deseos y aceptar con calma y coraje las dificultades, retos que pueden ser un motor para cambiarnos y transformarnos. Rechazó el miedo, no con creencias irracionales, sino con la comprensión racional de las causas y los efectos en los cuerpos, en la totalidad de lo que abarca el cuerpo de los seres humanos y de todo lo existente. La segunda razón por la que el Buda no creía en “Dios”, es porque no parece haber evidencias racionales que apoyen esta idea. Existen numerosas religiones que afirman que tienen la palabra de Dios preservada

²⁴ Escritura budista fundamental de la corriente mahayana, los manuscritos originales se redactaron en sánscrito, y fueron traducidos al chino por Kumarajiva, esta traducción es la que llega a Japón desde China. Se conservan otras tres versiones en chino y una en tibetano.

²⁵ IKEDA, Daisaku, *El mundo de los Escritos de Nichiren Daishonin*, 2002, Soka Gakkai, Japón.

desde tiempos inmemoriales en su libro sagrado y que sólo ellas comprenden la naturaleza última de Dios; que su dios existe y que los dioses de otras religiones no existen, o describen mal, erróneamente el fenómeno de lo divino. Algunas creen que Dios es masculino, otras que es femenino y otras que es neutro. No es sorprendente que con tantas religiones diferentes tratando durante siglos de probar la existencia de sus respectivos dioses, o ideas de Dios, estas pruebas acaben por parecerse desgastadas y poco reales o concretas. La tercera razón por la cual el Buda histórico no creía en Dios es porque esta creencia no es necesaria. Algunos sostienen que la creencia en Dios es necesaria para poder explicar el origen del universo, pero para el budismo no es así. La ciencia ha explicado muy convincentemente cómo se creó el universo sin tener que introducir la idea de “Dios”. Algunos sostienen todavía que la creencia en Dios es necesaria para tener una vida feliz y plena. Nuevamente vemos que no es así: hay millones de ateos y pensadores libres, sin mencionar muchos budistas, que tienen una vida plena, feliz y significativa sin creer en Dios. Eso no significa que podamos reducir el budismo únicamente a una filosofía; pese a no creer en un Dios todopoderoso y creador del universo sí cree en una Ley que está en todas las cosas y que de algún modo las conecta místicamente. Dicha Ley es inherente a todos los seres y organiza la vida en el universo; no es de orden material, pero organiza la disposición material de los seres desde dentro y desde fuera. Es una condición o estado de vida que podemos llamar budeidad. Pese a ser inherente a todos los seres, entre ellos los seres humanos, en nosotros permanece en estado latente. Por nuestra naturaleza, los seres humanos somos ignorantes de dicha propiedad, lo que no significa que sea inalcanzable, ni tampoco especial o extra-humana en ningún sentido místico o mágico. Es un proceso o revolución humana, un trabajo, una “*apertura de los ojos*”²⁶ al mundo, como por primera vez; una revelación, una iluminación. Esa apertura de los ojos es la comprensión de los fenómenos y la

²⁶ DAISHONIN, Nichiren, *La apertura de los ojos, Goshō* o carta de aliento a sus discípulos escrita por Nichiren Daishonin en el siglo XIII, recopilada en: *Los escritos de Nichiren Daishonin*, Soka Gakkai, Alemania, 2008, pps. 231-316.

toma de conciencia en la vida real y cotidiana que eso conlleva, un trabajo incesante y no una meta en si misma ni un momento transcendental y específico. Nosotros vemos muchas filiaciones con aspectos de la filosofía estoica que están en la base de la producción filosófica de Gilles Deleuze, que utiliza y hace muchas comparaciones con otros textos filosóficos o literarios. En su decimonovena serie, *De la significación a la designación - Estoicismo y Zen*, establece comparaciones con ideas acerca del vacío en el pensamiento budista de esta escuela, con su proposición de la lógica del sentido en el acontecimiento que brota en la superficie de los cuerpos, una metafísica zen de origen budista que prescinde de las alturas de la mística hinduista y de ciertas escuelas budistas y nos muestra cómo rechaza el budismo la falsa dualidad platónica. Deleuze acaba por encontrar en la ironía clásica y el humor estoico una salida a su proposición:

“Según parece, el lenguaje no puede encontrar un fundamento suficiente en los estados de quien se expresa, ni en las cosas sensibles designadas, sino solamente en las Ideas que le dan tanto una posibilidad de verdad como de falsedad. No se comprende, sin embargo, por qué milagro las proposiciones podrían participar de las Ideas de un modo más seguro que los cuerpos que hablan o los cuerpos de los que se habla, a menos que las Ideas mismas no sean unos «nombres en sí». Y en el otro extremo, ¿pueden los cuerpos fundar de un modo mejor el lenguaje? Cuando los sonidos se vuelcan sobre los cuerpos y se convierten en acciones y pasiones de cuerpos mezclados, ya no son portadores sino de sinsentidos desgarradores. Se denuncia tanto la imposibilidad de un lenguaje platónico como de un lenguaje presocrático, de un lenguaje idealista y de un lenguaje físico, de un lenguaje maníaco y de un lenguaje esquizofrénico. Se impone la alternativa sin salida: o bien no decir nada, o bien incorporar, comer lo que se dice. Como dice Crisipo, «si dices la palabra carro, un carro pasa por tu boca», y no es ni mejor ni más cómodo que se trate de la Idea de carro.”²⁷

²⁷ DELEUZE, Gilles, *Op. cit.*, p. 168.

Deleuze nos muestra lo paradójico de que un sentido incorporeal precise de un cuerpo para ser incorporado en otro, alude al uso paradójico que el budismo zen hace del concepto de vacío o vacuidad. De acuerdo con los registros escritos, la noción de vacío fue desarrollada por primera vez por Nagarjuna (150-250), quien describió el concepto de las dos fases de existencia y no existencia como la expresión de la verdadera naturaleza de todos los fenómenos. Para la ciencia moderna los cuerpos físicos están formados de sustancias y las propiedades de la materia están determinadas por dichas sustancias y su interacción. La materia que tiene masa y ocupa espacio no puede ser definida con las propiedades comunes y corrientes de la física, debido a que las partículas subatómicas oscilan entre las fases de existencia y no existencia, adquiriendo forma de acuerdo a las probabilidades que se presentan. Lo que el concepto budista de vacío describe es precisamente este tipo de insustancialidad. La idea budista del "vacío" se asocia con la noción del origen dependiente, que plantea que los fenómenos no tienen sustancia fija debido a que surgen y mantienen su existencia en virtud de su relación con otros fenómenos. El concepto de vacío, por su parte, enseña que nada existe independientemente, haciendo referencia al potencial inherente de la vida. Cuando la persona es invadida por fuertes emociones, tales como la ira, su sentimiento afecta su cuerpo: a su expresión, su voz, la tensión en su cuerpo, etcétera. Cuando la persona recupera su serenidad, la ira desaparece. ¿Qué pasa entonces con la ira? La ira sigue latente dentro del ser humano, pero no es palpable hasta que algo haga que rebrote. Cuando una persona se mantiene serena es como si la ira hubiese dejado de existir. Otro ejemplo son los recuerdos. El ser humano no se percata de que los tiene hasta que surgen ocasionalmente por alguna razón. Ello implica que tanto la ira como los recuerdos están en un estado de latencia o "vacío". Es decir, existen y a la vez no existen. El hecho de la no sustancialidad nos permite comprender que, a pesar de las apariencias, nada es inalterable (las personas, las situaciones, las relaciones humanas, la vida propia, entre otras) y que todas las cosas están en un constante

cambio dinámico y evolutivo. Todos los fenómenos tienen el potencial latente de manifestarse en cualquier momento. Por ello, hasta la situación más desesperanzadora tiene la posibilidad de ser revertida positivamente. El ser humano tiende a darle sentido al mundo en que vive fijando ciertas ideas sobre las personas, las circunstancias que lo rodean o sobre sí mismo, lo que lo lleva a caer en las opiniones subjetivas e interpretar la realidad desde nuestro estado de vida subjetivo, esa sensación de abatimiento que nos lleva al fatalismo, y a opiniones erróneas como la de "nunca habrá paz en esta región". Al catalogar las cosas de cierta manera imponemos limitaciones que cercenan las posibilidades de cualquier evolución beneficiosa de las circunstancias. Sin embargo, cuando somos conscientes del potencial infinito de las cosas podemos dirigir y controlar nuestro pensamiento y acciones de una manera constructiva que nos permita crear los condicionantes para crear una realidad mejor. Debido a la interdependencia de todos los fenómenos, cada persona, en cada instante, puede generar alguna influencia en la realidad misma de la vida. La forma misma de pensar puede tener un efecto en dicha realidad. Al ser consciente de la insustancialidad, el ser humano puede transformar su realidad en algo más positivo. Para poder entender desde un plano más teórico o filosófico cómo se organiza el pensamiento budista, cuál es su estructura básica y poder así relacionarlo con estas ideas estoicas elaboradas por Deleuze, es importante que expongamos la base de su pensamiento, que se encuentra en la "teoría del origen dependiente". Esta teoría causal sostiene que todos los seres y fenómenos existen, ocurren, en relación con otros seres o fenómenos. Todo se halla entrelazado en una intrincada red de causas efectos, conexiones y eventos. Nada puede existir u ocurrir en el mundo de los asuntos humanos ni en el de los fenómenos naturales solo, por su única disposición. Según este enfoque, se otorga mayor importancia a las relaciones interdependientes entre los individuos que a cada sujeto en forma aislada, André Bareau en su texto *Buda, Vida y pensamiento*, recoge esta teoría expuesta en uno de los muchos Sutras o textos budistas en los que aparece esta doctrina:

“Dijo Buda: ‘¿A qué se la llama sentido primero de la producción condicionada? Porque esto existe, aquello existe. Porque se produce esto, se produce aquello. Es decir, condicionadas por la ignorancia, se producen las composiciones; condicionada por las composiciones, se produce la conciencia; condicionados por la conciencia, se producen nombre y forma; condicionados por nombre y forma se producen los seis ámbitos sensoriales, condicionado por los seis ámbitos sensoriales se produce el contacto; condicionada por el contacto, se produce la sensación; condicionada por la sensación se produce la sed; condicionada por la sed, se produce el apego; condicionada por el apego, se produce el devenir; condicionado por el devenir se produce el nacimiento; condicionados por el nacimiento, se producen la vejez y la muerte, el pesar, las lamentaciones, el dolor, la tristeza y los tormentos; eso es lo que se llama el gran agregado entero de los dolores. Eso es lo que se llama el *sentido primero de la producción condicionada*.’²⁸”

Las cosas existen porque otras cosas existen y están condicionadas unas a otras.

El budismo expresa que la existencia o la inexistencia dependen de una serie de causas y efectos. El proceso de la vida condicionada es visto como un continuo cambio fenoménico. El envejecimiento y la muerte dependen del nacimiento, el cual a su vez depende de llegar a ser. Llegar a ser depende del apego, el apego depende del pensamiento, el pensamiento depende de la conciencia. Estas series de condiciones se perpetúan a sí mismas causando el sufrimiento, el grado del cual es medido por el karma. El concepto de karma puede ser definido como volición, o el acto de hacer una elección. El anhelo, o apego, inicia el pensamiento, el cual a su vez causa el sufrimiento humano. La elección, la acción puede cambiar radicalmente el rumbo de las cosas. La idea de karma como predestinación es una falsa interpretación occidental, así como la idea de reencarnación, que pertenece al hinduismo y que el Buda histórico trastoca, llevándola a una no explicación o silencio acerca de esta cuestión tan importante para el hinduismo clásico. Para el budismo las categorías de existencia y de inexistencia solamente son aplicables en el reino de lo condicionado y

²⁸ BAREAU, André, *Buda, vida y pensamiento*, Edaf, Madrid, 1995, p. 174.

de lo fenoménico. Sin embargo, hay una semilla innata en cada hombre que nunca muere, es intrínsecamente pura y la podemos denominar “budeidad”, y es inherente a todo ser. El budismo enseña que nuestras vidas están en constante desarrollo en una forma dinámica, en una interacción cooperativa de causas internas: nuestra personalidad, experiencias, perspectivas sobre la vida, etc. Y condiciones externas y relaciones con otros cuerpos. Cada existencia individual contribuye a crear el medio ambiente que sustenta a todas las otras existencias o cuerpos. Todas las cosas que se apoyan recíprocamente y están en interdependencia constituyen un cosmos viviente e interrelacionado de cuerpos.

2.3. La voz en el budismo, en Lacan y en Heidegger

Existe un nexo íntimo y recíproco en la red de la naturaleza y en las relaciones entre la humanidad y su medio ambiente, entre el individuo y la sociedad, entre padres e hijos, entre parejas, entre hermanos y en colectividades pequeñas y grandes. Pero, ¿qué dice el budismo acerca de las palabras y los sonidos en la relación entre los cuerpos? Para poder entender esto en toda su profundidad habremos de tener en cuenta la importancia de la voz para el budismo, la tradición budista se basa en la transmisión oral del Buda histórico Shakyamuni.

Buda habló y describió su propia iluminación en sucesivas etapas a lo largo de su vida, y de su voz las enseñanzas fueron compiladas en texto, y del texto a la voz de los que recitan y repiten la voz de Buda, los que transcriben y difunden copiando a mano lo que recitó la propia voz de Buda. Todos los budismos tienen muy en cuenta las

pruebas históricas y escritas, aquellas que están en lo particular expresado por la voz de Buda en los textos recopilados y traducidos. Este hecho, el de la traducción, es algo transcendental para el budismo desde sus comienzos, la necesidad y la voluntad de fijar en textos y de traducirlos y difundirlos más allá de su lugar de origen. Así, las palabras y las disertaciones del Buda histórico en sus sucesivas traducciones lingüísticas harían su largo viaje histórico y geográfico hasta Occidente. Pero, en ese sentido, la voz incluye el sonido como acceso directo al conocimiento, lo que está más allá de la palabra y contenido en ella, en la voz del que recita la voz de lo escrito por los que escucharon la voz, algo en la voz y en el sonido y en el ritmo de la recitación que incorpora el razonamiento lógico y el místico incluidos, incorporado en las palabras y en las imágenes que describen los textos, aunque no los entiendas en absoluto, al recitarlos; la lógica y la mística de lo que repites y recitas, su esencia primordial como la herencia de la Ley que penetra en tu cuerpo, se incorpora por la voz como si fuera una imagen sin visión, pero comprensible y accesible desde el interior del sonido de la voz. Es, por tanto, en la voz donde se halla el lugar de la capacidad de influencia en el cuerpo propio de la voz de Buda, su sentido como voz propia que lo incorpora, que contiene un sentido y un poder incorpóreo, no exclusivamente lógico, racional y específico en su significado; es un sentido incorpóreo que afecta a los cuerpos que recitan y escuchan la voz.

Para comprenderlo veremos el concepto de *jigage* utilizado en el budismo de Nichiren Daishonin:

“En primer lugar, ¿qué significa la palabra *ge*, en el término *jigage*? Es una transcripción fonética del vocablo sánscrito *gatha*, que a veces se escribe *keta* o *kada*. Concretamente quiere decir “verso”.

Para decirlo de otro modo, se le llama *ge* al texto que relata las enseñanzas del Buda o que ensalza las virtudes del Buda y de los *bodhisatvas* por medio de versos o de expresión poética. *Ge* son las escrituras budistas que por su ritmo poético, resultan fáciles de recitar y de memorizar. (...)

El beneficio que acumulan los que leen el *jigage* es enorme, inconmensurable.”²⁹

Palabras, imágenes, versos y teorías fenomenológicas, los textos budistas incorporan gran cantidad de imágenes y de usos del sonido y la figuración descriptiva y fantástica, utilizan muchos recursos de imagen y de la fantasía para dar a conocer las enseñanzas. En ese sentido el Sutra del Loto ha sido considerado durante mucho tiempo como un texto esotérico e incomprensible, pero el Sutra contiene tanto aspectos esotéricos como exotéricos en su combinación de teoría fenomenológica como en el uso de lo poético, del sonido y de la imagen incorporados en la voz.

En los *Upanishads*, los más antiguos tratados escritos en sanscrito y considerados sagrados para el hinduismo, tradición transmitida del hinduismo al budismo, se narra cómo vencer el combate interior de todo hombre entre lo bueno y lo malo, entre dioses y demonios. Declaran que no sirven ni el olfato, ni la palabra ni el ojo, ni el oído ni la mente, todos ellos nos confunden. Sólo en el aliento de la voz fueron derrotados los demonios, el sentido del aliento por lo enunciado por la voz, y es en ese preciso instante corporal de la enunciación por la voz donde aparece “*La ley*”, momento donde se produce el sentido benéfico, la vida, el don en lo que se enuncia, el beneficio de la voz, todo lo beneficioso que se expande en el cuerpo abierto a la voz:

“Cuando lucharon los dioses (*devá*) y los demonios (*asura*), surgidos ambos de *Prajapati*, los dioses recogieron el *udgitha* pensando: <<Con esto venceremos.>> Meditaron sobre el aliento que está en la nariz como *udgitha*. Los demonios la atravesaron con el mal. Por eso con ella se conocen ambas cosas, la verdad y lo falso, pues está atravesada por el mal. Luego meditaron sobre la palabra como *udgitha*. Los demonios la atravesaron con el mal. Por eso, con ella se dicen ambas cosas, la verdad y lo falso, pues está atravesada por el mal. Luego meditaron sobre el ojo como *udgitha*. Los demonios la atravesaron con el mal. Por eso, con él se ven ambas cosas, lo que se debe ver y lo que no se debe ver, pues está atravesado por el mal. Luego meditaron sobre el oído como *udgitha*.

²⁹ IKEDA, Daisaku, *Disertaciones sobre los capítulos “Hoben” y “Juryo” del Sutra del Loto*, volumen III, Soka Gakkai Internacional, Tokio 1996, p. 70.

Los demonios la atravesaron con el mal. Por eso, con él se escuchan ambas cosas, lo que se debe oír y lo que no se debe oír, pues está atravesado por el mal. Luego meditaron sobre la mente como *udgitha*. Los demonios la atravesaron con el mal. Por eso, con ella se conciben ambas cosas, lo que se debe imaginar y lo que no se debe imaginar, pues está atravesada con el mal. Luego meditaron sobre el aliento como *udgitha*. Al golpearlo, los demonios cayeron en pedazos como saltaría en pedazos un terrón de tierra tras golpear una roca sólida, así también es pulverizado quien desea el mal a quien sabe esto, y quien lo hiere.”³⁰

“La ley” es lo que se enuncia, no únicamente en su sentido lógico, los preceptos, las leyes, sino en su sentido corporal, de incorporación de la ley en la voz.

El concepto de voz tiene asimismo implicaciones muy profundas con el psicoanálisis y en la filosofía griega y occidental. Una primera aproximación a la voz como “objeto a” es retomar la imagen de “la voz de la conciencia” de Rousseau, “voz interior” que tiene un contenido moral, que dice lo que está bien y lo que está mal. Es la voz opuesta a la “voz del cuerpo”, es decir, a la llamada de las pasiones; es incluso, en Rousseau, la “voz del alma”.³¹

En Kant la imagen de la voz se conjunta con el “imperativo categórico”, es la voz que enuncia su famoso axioma: “actúa de modo tal que la máxima de tu acción pueda erigirse en ley universal”. Kant busca sostener la moral en el razonamiento, a diferencia de Rousseau.

Está también, esa voz que en Sócrates habla y que él llama “demonio”, voz interior que prohibía: “No hagas eso”. En Sócrates es una voz efectiva: “una voz apagada”, pero audible para él y que por tanto ya deja de ser una metáfora o una imagen. No se confunde con la “voz de la conciencia” de Rousseau ni con la “voz de la razón” de

³⁰ ANONIMO, *Upanisads*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, p. 32.

³¹ BAAS, Bernard, *Lacan, la voz, el tiempo*, Letra viva, Buenos Aires, 2012, p. 29.

Kant. Sin embargo, sigue siendo una voz prescriptiva que Lacan retomará como “responsabilidad”. La voz está también, como “llamada de la conciencia”, en Heidegger, llamada a un “cuidado de sí” y como “preocupación por el otro”; es el sentido de estar en deuda que encuentra resonancias con el “estar en falta” lacaniano. Giorgio Agamben describe el guión usado por Heidegger en el “ser-ahí” como el más dialéctico de los signos de puntuación, ya que separa en la misma medida que une el ser y el lugar del ser. La “llamada de la conciencia” es una “advocación” y una “convocación” que no enuncia nada específico, es una invocación a su “más propio poder-ser”. ¿Hay en el pensamiento de Heidegger algo así como un “pensamiento de la Voz”? Se pregunta Giorgio Agamben en su texto *El Lenguaje y la Muerte*³², la pregunta trata de la “Voz” con mayúscula, para distinguirla de la voz como la vía orgánica del viviente, aquello que incluso podríamos denominar: la “voz animal”. Heidegger no se ocupa de esa voz porque para él el *Dasein*, el hombre como ser-ahí-aquí, no es el viviente que tiene el lenguaje, no es, de ninguna manera, el “animal racional”. Para Heidegger, el animal, el organismo viviente, es lo “más difícil de pensar”, la “cosa más extraña”. El ser viviente está separado por un abismo del “*ek-sistente*” humano. Para Heidegger la esencia de lo divino está más cercana al hombre. El hombre, el *Dasein*, está en el claro, ve el “Mundo”, ya que está en el lenguaje, porque “El lenguaje es advenimiento esclarecedor-ocultador del ser mismo”.³³ El hombre es el “*ek-sistente*” que soporta el *Dasein*, por tanto radicalmente diferente de un viviente. El lenguaje no puede tener ninguna raíz en la voz, porque ésta proviene del organismo, del viviente y el *Dasein* está más allá. El lenguaje es “advenimiento del ser”. Según Heidegger, entre el viviente y su voz y el hombre y su lenguaje se abre un abismo: el lenguaje no es la voz del viviente hombre.³⁴ El hombre, como *Dasein*, está en el lugar del lenguaje sin voz, porque ha sido arrojado al mundo, al “*Da*” (aquí-ahí), “ser-el-da significa: ser en el lugar del lenguaje” y el lenguaje no es la voz del hombre.

³² AGAMBEN, Giorgio, *El Lenguaje y la Muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

³³ *Ibidem*, p. 89.

³⁴ *Ibidem*, p. 91.

La llamada (o la vocación) al *Dasein* carece de toda fonación, no es sonido, no formula palabras y, sin embargo, no es oscura o imprecisa. “La conciencia habla única y constantemente en el modo de callar”.³⁵ Si no hay una formulación verbal de la llamada es debido a que no debe esperarse una “comunicación”, la comunicación de una “voz misteriosa”. No puede, entonces, tener lugar una “conversación”. “El “ser-ahí” invoca (llama) en la conciencia a sí mismo”. Pero la llamada, la “vocación”, nunca es preparada, planeada por nosotros mismos, sino que llama siempre sin que se lo espere e incluso contra nuestra voluntad. “La vocación viene de mí y sin embargo sobre mí”.³⁶

La voz es el reclamo de la conciencia, pero no de una conciencia que prescribe leyes o mandatos, que nos reprende, sino una “voz de la conciencia” que nos habla silenciosamente de una “deuda”. La voz de la conciencia tiene la modalidad de callar, la vocación, el reclamo es el de un deber, y el silencio una posibilidad esencial del habla. Habla de la conciencia que no llega nunca a constituirse en fonemas. El *Dasein* se encuentra frente a un silencio vacío del que no puede escapar hablando; este “silencio vacío” es el sin-sentido que muestra el estar “hay” arrojado en el lenguaje, que se convierte en acallamiento de la “voz de la conciencia”. El *Dasein* no tiene voz en el lenguaje, está ya determinado por “la voz” que lo llama, lo convoca; sin esta voz sería imposible cualquier decisión auténtica.

Para Heidegger hay una diferencia entre “morir” (*sterben*) y “fallecer” (*ableben*); escuchar la voz, el reclamo del ser, es poder “pensar la muerte”, “morir” y no simplemente “fallecer”. “El pensamiento de la muerte es simplemente el pensamiento de la Voz”.³⁷

³⁵ HEIDDEGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, Madrid, 2001, p. 293.

³⁶ *Ibidem*, p. 295.

³⁷ *Ibidem*, p. 98.

“El pensamiento inicial es el eco de la oferta del ser, en el que lo Único se abre y se deja apropiar que el ente es. Este eco es la respuesta humana a la palabra de la Voz sin sonido del ser. La respuesta del pensamiento es el origen de la palabra humana, que es la única que da origen al lenguaje como enunciación de la palabra en las palabras”³⁸

Para Lacan la voz corresponde con la pulsión invocante; la voz es apreciada como objeto separado que puede retornar al sujeto como voz angustiante, voz terrorífica que viene del lugar del Otro. La voz permanece oculta en el habla. El “objeto a” sería como un hueco en el cuerpo; es lo que no pudo ser simbolizado, todo lo que queda fuera del cuerpo o es excluido de él. En el orden simbólico el “objeto a” no pertenece al “mundo”, está fuera de él. En ese sentido la voz es un “objeto a”. La voz, aunque sustente al habla, permanece oculta.³⁹ Si bien existen otras formas de que el sujeto obtenga el lenguaje, por ejemplo los sordomudos, hay un lazo no accidental entre el lenguaje y su sonoridad, lo que nos llevaría a la fisiología. La voz responde a lo que se dice, pero no puede responder de ello, dirá Lacan. Responde pero no comunica ni enuncia nada, porque en su origen el sujeto no tiene nada que comunicar ya que todos los instrumentos de comunicación se encuentran en el campo del Otro. Por eso Lacan dice que es del Otro que el sujeto recibe su propio mensaje bajo una forma invertida e interrogativa —¿Quién soy?— que es inconsciente, in formulable, pregunta que se responde en el cuerpo sin formulación, sin atributo. Es por eso que nuestra voz se muestra ajena, ya que corresponde a la estructura del Otro, y por eso también la voz es no modulada, sino articulada. “La voz en cuestión es la voz en tanto que imperativa, en tanto que reclama obediencia o convicción, se situaría, no con respecto de la música, sino respecto a la palabra.”⁴⁰ De ese modo la voz como objeto causa de deseo no tiene que ver con los efectos de la modulación, con el timbre o con su entonación. Hay en Lacan, al tratar el “objeto a” un procedimiento de reducción, la voz

³⁸ *Ibidem*, p. 99.

³⁹ BAAS, Bernard, *Lacan, la voz, el tiempo*, Letra Viva Buenos Aires, 2012, p. 46.

⁴⁰ LACAN, Jacques, *Seminario 10 1962-1963 LA ANGUSTIA*, PsiKolibro, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://cuerpo-txts-lacan-jacques.wikispaces.com/file/view/L-10vc-09.pdf> [consulta: 08/05/2015].

queda por fuera del significado e incluso del significante. Se pregunta Baas: “¿qué resta de ese discurso interior que desarrolla la voz silenciosa (...) si suprimimos todo contenido lingüístico, es decir, todo contenido de significación y hasta todo significante?” Lo que queda es la pura voz. Dice Derrida: “la voz que guarda el silencio”⁴¹.

Concluimos, por tanto, que las imágenes pueden dar cuerpo a la voz, y que es lícito hablar de las imágenes en términos de escucha de esa voz muda, voz en relación a la ausencia y a la muerte. Como posibilidad de ser y como demanda de los que no están, la imagen tiene además una propiedad de resonancia, o su característica de voz con sonido, puesto que aunque alude a la ausencia, ésta se presenta de algún modo. Quizá sea ésta la cualidad por la que hemos elegido estas obras en concreto: porque mantienen un frágil equilibrio en esa presentación del vacío, de lo vacío, y de lo ausente, la muerte, lo muerto, presencias fantasmales y estrategias de escritura y borrado, de corte y sutura, que a nuestro modo de ver comparten en diferentes formaciones.

⁴¹ BAAS, Bernad, *La voz y el tiempo*, Letra viva, Buenos Aires, 2012 p. 53.

2.4. Los tiempos de la imagen

En el texto de Gadamer *Verdad y método*⁴² nos llama la atención la importancia que otorga al sentido del tiempo en la enunciación:

“Hay que aceptar, y la palabra griega que significa lo conveniente (*δυσμερον*) lo indica con claridad, que no solo se puede elegir lo que a uno se le ocurre en el instante, sino precisamente aquello que promete algo para el futuro. De esta manera elegimos los medios, por ejemplo, una medicina que sabe mal cuando esperamos sanar. Pero no todo consiste en elegir los medios. Se ponderan las preferencias y las ventajas. En ello ya hay presupuesta una distancia. Hay que imaginarse qué consecuencias se siguen en uno y en otro caso y se puede también, según convenga, comunicar a otros lo que uno se imagina.”⁴³

Queremos aportar aquí una diferenciación entre el tiempo de la imagen y el tiempo del pensar. En el texto anterior vemos que en el hablar hay un tiempo que es el del pensar, en el sentido de un meditar para elegir lo conveniente para uno y para los demás, elegir adecuadamente los medios, las preferencias y las ventajas o desventajas a la hora de decir esto o aquello en función de eso conveniente. Para ello precisamos meditar aquello que vamos a decir y avanzar en el tiempo sus consecuencias, sus efectos. Pero esta clase de tiempo parece no tener nada que ver con el tiempo de la imagen, éste es como un relámpago, rápido, casi instantáneo. La imagen aparece de forma súbita como una cristalización repentina, se parece mucho a esos descubrimientos científicos que se producen casualmente o por error, o que aparecen en el momento más inesperado; son un hallazgo repentino que urge comunicar, transcribir. Sin embargo, que la imagen y el pensar tengan tiempos diferentes no significa que funcionen independientemente, o que no tengan nada que ver. Aunque no sepamos describir exactamente cómo lo hacen, forman parte del

⁴² GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.

⁴³ GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, p. 134, 2012.

mismo proceso. Las imágenes son cristalizaciones de un pensar que no podemos asimilar fácilmente al pensar lógico o racional con palabras sin dejar por ello de ser fruto del meditar, del darle vueltas a algo con el pensamiento, con la imaginación, proceso que además no cesa nunca después de la aparición de la imagen en un continuo en los tiempos de la interpretación, comprensión y encaje discursivo. Un trabajo siempre inacabado para el artista y para la sociedad en la que se inscribe la obra.

2.5. Concepto de imagen

El concepto de imagen que vamos a utilizar en esta investigación proviene de pensadores como Hans Belting, que en su obra *Antropología de la imagen* explica:

“Los hombres y las mujeres aíslan dentro de su actividad visual, que establece los lineamientos de la vida, aquella unidad simbólica a la que llamamos imagen. La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.

Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto– como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas.”⁴⁴

⁴⁴ BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2007, p.14.

El término imagen alude en principio a la percepción sensorial de imágenes, e incluye todos los sentidos corporales y formas de percibir las, tanto las que brotan del interior, como las que provienen del exterior. Es muy importante tener en cuenta lo fragmentario de esa experiencia cognitiva de lo sensorial, aunque nos parezca estar centrada u organizada lógicamente, racionalmente. Para nosotros el cuerpo también es mente, el cuerpo piensa como el cerebro. De hecho sabemos que hay neuronas en el sistema digestivo. Por tanto, la experiencia cognitiva sensorial debe verse desde una perspectiva ampliada que reconozca la naturaleza fragmentaria y total de la experiencia sensorial de percepción de imágenes. En ese sentido son importantes las experiencias de percepción de imágenes con invidentes. En general consideramos imagen a todas las formas de transposición de imágenes y a todos los procedimientos con los que se obtienen las imágenes. Desde este punto de vista, tan imagen es un cuadro como una escultura, un ballet, una pieza musical, una lata de conservas o una fotografía. En esto preferimos la idea de objeto cultural, que pone al mismo nivel en tanto que imagen a un objeto de consumo o a una obra de arte. También consideramos imágenes a las producciones del pensamiento, ideas que se manifiestan como textos, planos, patrones o teorías. En ese sentido las producciones del pensamiento son imágenes sin cuerpo o sin imagen corporal aparente. Obra de arte será la expresión que usaremos para referirnos al tipo de producciones que vamos a tratar y que se diferencian del resto de producciones y objetos culturales por insertarse de un modo distinto en lo social y lo económico. En principio su especificidad viene marcada por el porqué de su producción, una necesidad que normalmente parte del propio individuo, y en ocasiones de la sociedad que le encarga al artista una representación. Pero, por regla general, nadie necesita las obras de arte como necesitamos comer o vestirnos. Es cierto que algunas obras de arte tienen o se les atribuye un gran valor económico, cultural y social, pero eso tiene que ver con su escasez y su impronta histórica visible en la cultura o con pura especulación. En todo caso, todo eso es ajeno al sentido de su producción, que no parte, al menos en la

actualidad, de ninguna necesidad biológica, sino de otra clase de necesidades. Otra de las especificidades de la obra de arte es su escaso impacto, o más bien un impacto retardado, que se debería en parte a su inserción en un circuito especializado, bastante alejado de la calle: museos, instituciones culturales, ferias de arte y galerías privadas. Pero es de ese tipo de producciones de las que vamos a tratar aquí, sabiendo de sus particularidades y dificultades para su inserción social y la transmisión de conocimiento que contienen. Recursos múltiples a los que acudir para formalizar unas obras de aspecto más o menos vanguardista, de inserción o valoración económica y de utilidad social en lo que denominamos: “función de condolencia”, un uso social del arte que consiste en dar representación a las víctimas de la violencia social, económica y política sobre los más desfavorecidos, práctica necesaria para la elaboración de un malestar en la cultura, un dolor social y una manifestación de condolencia, que no exactamente un trabajo de duelo. El resto del arte “no político” cumple funciones clásicas como arte estético de gran calidad y de dudosa calidad, compitiendo en un mercado feroz. A nosotros, como a Grois, no nos interesa el arte en esos términos, lo que no le resta su valor estético, su utilidad social y su impacto económico. Por tanto, en términos de mercado, el arte contemporáneo es un éxito, lo que no sabemos es exactamente de qué clase, y nos declaramos incapaces de determinarlo en el caótico presente del arte, que parece estar más vivo que nunca, lo que debe de significar que es más útil que nunca. Pero en cuanto al tipo de utilidad, ya hemos señalado la que nos parece más elocuente en relación con el motivo de esta investigación como “condolencia”, como parte del duelo, pero sólo como una parte social y no implicada directamente, del objeto de duelo que se presenta socialmente en la obra de arte: las víctimas y nuestra fascinación por la condolencia con ellas. A nosotros las imágenes más relevantes en cuanto a la participación en el trabajo de duelo son las internas, los incorporales que habitan nuestro cuerpo; los recuerdos y los sueños. Estas imágenes están más apegadas a la carne y a la sangre; son las que más participan del trabajo de duelo. Hay que tener en cuenta la importancia del

rememorar, de los recuerdos, y su capacidad de evocación displacentera durante el trabajo de duelo, así como los enigmáticos mensajes que provienen de las imágenes de los sueños para las personas en ese estado. Todos los medios de expresión de imágenes pueden usarse en el trabajo de duelo. Reflejar, captar y plasmar imágenes externas e internas, aquí es donde aparece para nosotros el concepto de representación como imagen que está ahí en nombre de otra cosa o persona. El origen etimológico de la palabra está relacionado con el derecho romano. Dice Gadamer en *Verdad y método*:

“La *repraesentatio* del cuadro es un caso especial de la representación como un acontecimiento público. (...) Aquél, cuyo ser implica tan esencialmente el mostrarse, no se pertenece ya a sí mismo.”⁴⁵

En el arte contemporáneo no nos queda muy claro qué o quién está representado en la obra de arte. Nosotros pensamos que el qué y el quién coinciden en el cuerpo del artista, cosa que intentaremos demostrar en esta tesis. Pero éste es sólo uno de los aspectos que recoge la palabra representación. Como nos dice Gadamer:

“Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo. Esto no tiene por qué significar que el original quede remitido expresamente a esa representación para poder aparecer. También podría representarse, tal como es, de otro modo. Pero cuando se representa así, esto deja de ser un proceso accidental para pasar a pertenecer a su propio ser. Cada representación viene a ser un proceso óntico que contribuye a constituir el rango óntico de lo representado. La representación supone para ello un *incremento de ser*. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original.”⁴⁶

Para nosotros toda creación representa el cuerpo del artista y anuncia su deseo y su falta en la imagen, expone la posición de ese cuerpo deseante frente al mundo, su estado de vida. Si pensamos en un paisaje representado en un cuadro entendemos

⁴⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, p. 191.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 189.

que el sentido y el significado del paisaje cambia para nosotros gracias a esta aportación de la visión artística, pero vemos imposible que esto afecte al sentido que el paisaje pueda tener de sí mismo, si es que lo tiene, ni que se incremente su ser en ninguna forma. Todas las representaciones externas capturadas por nosotros hablan de nosotros y para nosotros, y nos afectan en cuanto a los cambios de comportamiento frente a eso representado, supongamos que un paisaje; pero en nada afectara a ese paisaje directamente a través de la imagen, a menos que alguna acción en ese sentido sea realizada por nosotros tras la afectación de alguna imagen que nos impulsase a una modificación externa de eso representado, lo que sería, en todo caso, algo indirecto que proviene no de la imagen sino de nosotros, de las personas. Este tipo de relación con las imágenes lo entendemos como algo propio de los seres humanos. No nos cabe duda de que los animales poseen lenguaje, ni dudamos de su capacidad sensorial para captar imágenes externas ni de su capacidad de emanarlas desde el interior; basta con ver como los perros sueñan, sus reacciones durante el sueño; ven imágenes con los ojos cerrados que les perturban. La producción artificial de imágenes es más difícil de localizar, pero hay ejemplos en los cortejos de algunos pájaros. No es, sin embargo, ésta la cuestión que nos interesa aquí. En lo relativo al tema de esta tesis sabemos que hay animales en los que nos parece apreciar algo parecido a un trabajo de duelo, como en los elefantes, los delfines o los caballitos de mar. Por tanto creemos que la diferencia radica en esa especial relación con las imágenes que tiene el cuerpo humano, de él provienen y a él regresan, conformándolo desde dentro y desde fuera a través de su influencia en la cultura, de la intervención social y política de las imágenes. Por lo que respecta a la cuestión de la obra única y la copia como su representación, a nuestro modo de ver está claro que tienen un estatus diferenciado. Es cierto que en el caso de la escultura no es lo mismo transitar o estar frente a ellas que verlas en una reproducción fotográfica. Sin embargo, en esto diferimos algo de Gadamer y su idea acerca del aura de la obra de arte como objeto original. Creemos que lo fundamental de una imagen artística, en tanto imagen, puede

captarse en una reproducción bien realizada. De hecho, casi todo el conocimiento que tenemos de las obras de arte de nuestro tiempo es a través de reproducciones fotográficas. Para nuestro estudio nos bastará con imaginar mirando reproducciones, siendo el de imaginar un verbo adecuado para tratar de y con imágenes.

2.6. Noción de falo

La noción de falo es algo confusa cuando la utilizamos para adjetivar un objeto artístico dado que tiene implicaciones culturales muy extensas. Parte de nuestro enfoque sobre estos trabajos escultóricos tiene raíces psicoanalíticas e hinduistas, entre otras que se relacionan de distintos modos con este concepto, creemos oportuno hacer un desarrollo sintético de las múltiples formas e implicaciones de esta imagen, idea, concepto o representación.

Las discusiones acerca de lo masculino y de lo femenino en el seno de la cultura occidental se remontan al principio de todas las filosofías. En la modernidad muchas discusiones se han llevado a término en el seno de las múltiples ramas del pensamiento. En el psicoanálisis freudiano y lacaniano, la discusión gira, entre otras cuestiones, en torno al término “falo” diferenciado de “pene” como órgano sexual, y en las implicaciones para el niño y la niña del “tener” o “no tener” pene, o *Penisneid* (envidia de pene). Discusiones teóricas que encontramos además de en Lacan, en las aportaciones de Carl Müller-Braunschweig, Hans Sachs, Melanie Klein, Catherine Millot, Joan Riviere y Jacques Allan Miller, entre otros. Razonamientos y reposicionamientos de las teorías de Freud y de Lacan en su lectura de Freud, acerca de la forma que toma en la teoría freudiana el “superyó” en la mujer y del significado de lo masculino y lo femenino en relación al deseo sexual, la paternidad y la maternidad y sus características ambiguas, positivas y negativas, así como de las

formas de la castración en relación al falo como imposición, como penetración, como interrupción, como corte, sin olvidar el significado de la “apariencia de falo” o “máscara” como característica femenina de lo fálico que se presenta en la mujer, un conjunto complejo de teorías en el seno científico del psicoanálisis que no dominamos lo suficiente como para anclarnos en él. Pero para nosotros lo importante es dar a entender que cuando en esta investigación hablamos de “falo” lo hacemos en tanto que significante, de un algo relativo al cuerpo y las funciones de los cuerpos masculino y femenino. Lo vemos y lo usamos como significante simbólico atribuible a eso fisiológico, corporal, sexual y reproductivo de los cuerpos masculinos y femeninos donde se originan dichas imágenes y símbolos, que implican comportamientos intersubjetivos, sociales y culturales como, lo maternal, lo paternal y lo filial; lo masculino pasivo y activo, lo femenino activo y pasivo, y todas sus combinaciones posibles en la imagen o en el plano imaginario y en el sentido simbólico como significación implícita en el “sentido real” (no en su significado) que brota en los cuerpos en los comportamientos básicos: padre, madre e hijo o hija. La palabra “falo” la usamos igualmente en su significación etimológica derivada del latín *phallus*, significante de las implicaciones subjetivas suscitadas por lo fálico en su sentido más amplio que incluyen la fertilidad, el poder generativo, el sentido erótico y de poder en el acto ritual como función o efecto apotropaico. Estas cuestiones han sido discutidas profusamente; nosotros hacemos una lectura basada o influida en principios hinduistas, brahmánicos y budistas, y en referencia a algunos aspectos o reflexiones de Lacan, y especialmente de la lectura de Nietzsche por Klosowski en el texto de Derrida *Espolones sobre el falo*⁴⁷ en términos de lo velado, lo ausente tapado, lo que falta. Presencia de lo ininteligible, de lo intangible representado en ese cubrir con un velo el falo masculino, independientemente de quien lo porte, sea éste hombre o

⁴⁷ El estilo espoleante, el objeto alargado, oblongo, arma de desfile, lo mismo que perfora, la punta oblonguifoliada extrayendo su potencia apotropaica de los tejidos, telas, velos que se enarbolan, se pliegan o despliegan a su alrededor, es también, no olvidarlo, el paraguas.

mujer; y del falo femenino como “casi todo” el cuerpo cubierto por un velo⁴⁸, lo velado con todos los velos de lo femenino, que igualmente puede ser portado por hombres y mujeres. Su característica sería la de la castración, lo que corta al morder, y lo que succiona, deglute, traga y revierte, brota de nuevo al exterior, da vida, o muerte, engendra o mata, anal o vaginal en sentido figurado. Ambas formas del falo son equivalentes para nosotros y se definen por lo anicónico, una característica que comparten todas las religiones en su problematización de la representación de lo irrepresentable; lo anicónico que tiene su representación perfecta en la cultura hinduista en la figura del “*Lingam*”, representación de Shiva, consorte de Kali. Ella es la *shakti* o “energía” femenina del dios masculino Shivá, es un principio creador abstracto, masculino-femenino, y su comparación con el falo resulta algo grosera. Se trata de ideas provenientes de teorías de origen griego y judío ligadas a la etimología de la palabra sánscrita y su multiplicidad de posibles significados. Otro de los anclajes para entender los significados de lo femenino, en el sentido de lo inalcanzable de comprender o el no-lugar de lo femenino en la creación discursiva, provienen del texto de Derrida *Espolones*:

“El abismo de la verdad como no-verdad, de la propiación como apropiación/ apropiación, de la declaración como disimulación paródica, ¿no será esto lo que Nietzsche llama la forma del estilo y el no-lugar de la mujer?

(...) A esta operación enigmática del don abisal (el don-se endeuda, el don sin deuda), Heidegger somete también la pregunta del ser en *Zeit und Sein* (1962). (...), demuestra, a propósito del *es gibt Sein*, que el dar (*Geben*) y la donación (*Gabe*), en tanto que constituyen el proceso de propiación y que no pertenecen a nada (ni a un ser ahí-sujeto, ni a un ser ahí-objeto), ya no pueden pensarse en el ser, en el horizonte o a partir del sentido del ser, de la verdad.

Lo mismo que no hay ser ni esencia de la mujer o de la diferencia sexual, tampoco hay esencia del (...), del don y de la donación del ser. (...) No hay don del ser a partir del que algo como un don determinado (del sujeto, del cuerpo, del

⁴⁸ De-limitar, deshacer, deshacerse, tratándose del velo, ¿no significa la misma cosa que desvelar? ¿O sea, destruir un fetiche?

sexo y otras cosas por el estilo - la mujer, por lo tanto, no habrá sido mi tema) se deje aprehender y poner en oposición.”⁴⁹

No todos los atributos que expresamos como fálicos, tienen ese carácter masculino y viceversa; no todas las atribuciones de lo fálico femenino son pasivas. Lo fálico tiene un carácter ambiguo en sus dos proposiciones, como masculino y como femenino, como lo masculino “velo que recubre lo ausente”, o “la falta en la ausencia”, que denota lo femenino. Lo fálico masculino estaría en el corte impuesto, en la decapitación, en la ley y en la imposición de la voz paterna, en la penetración y en el contagio activo de la mirada, en el dar muerte, lo activo que penetra y deja un hueco, su efecto en la presencia ausente tras un gesto de imposición, de presión. Lo fálico femenino estaría en el corte de lo penetrado en el interior femenino, en el mordisco, en el contagio pasivo y activo, mortal seductor de la voz de las sirenas y la mirada medusea, petrificante. En el devorar y vomitar, deglutir y dar a luz, origen de la destrucción y de la generación que están presentes en las ideas ambiguas de lo femenino.

Para comprender mejor nuestra imagen o proposición de “falo imaginario”, proponemos un objeto arquitectónico anicónico que para nosotros muestra ese carácter ambiguo de lo fálico: la cúpula. Una cúpula es una representación de una forma fálica hueca, desde la visión externa la percepción es de un falo presente, masculino, activo, pero desde la visión interna la cúpula resulta un falo en su forma ausente, hueca, aposento de la ausencia fálica que todo falo representa, para la percepción espacial de la cúpula hemos de penetrar, de traspasar el velo para sentir en ese espacio desmesurado, enorme, la presencia de lo infinito, de lo inabarcable que aflora en ese lugar cerrado, contenedor de vacío y oscuridad penetrada por la luz,

⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en Filosofía*, Traducción de Ana María Palos, México, Siglo XXI, Edición digital de Derrida en castellano, 1994. [en línea]. Disponible en: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/apocaliptico.htm> [consulta: 12/09/2015].

presencia ausente, hueco de infinito, resonancia uterina, claustro que se eleva y se abisma. Dos formas del falo y todas sus reversiones o transformaciones de sus cualidades de lo masculino a lo femenino, de lo activo a lo pasivo y viceversa.

Una polisemia de significados e interpretaciones de lo fálico, de signo activo y pasivo, positivo y negativo, atribuciones femeninas y masculinas, de presencia y de ausencia, muy útiles para nuestra investigación, pues aportan una visión muy abierta a la interpretación de “lo fálico”, cuestión muy importante para nosotros, ya que vamos a utilizar el término fálico para designar aspectos masculinos y femeninos expresados como “falo masculino” y “falo femenino” en tanto que significantes de aspectos de lo masculino y lo femenino en relación a lo vampírico, significado de la ambivalencia del falo como símbolo que nos lleva a determinar que la caracterización de los aspectos de lo femenino y lo masculino se complejiza por una presencia doble, o doble posibilidad del ser de expresar o sacar lo fálico, elección en el uso de un poder ambiguo que se determina en el acto del decir, de la enunciación, en la acción, permaneciendo en estado latente y ambiguo hasta que un evento o circunstancia, interna o externa provocan su aparición.

No debemos confundir en ningún caso con la interpretación psicoanalítica científica de estos términos, ni con su lectura o referencia al género biológico y sexual, debiendo encajarlos en su uso alegórico o simbólico en los mitos, las imágenes y las representaciones culturales. Lo fálico para nosotros está en relación a la castración, al corte o la interrupción, a la penetración y a la imposición, a la succión y a la expulsión, a la entrada y a la salida, a la presencia y a la ausencia, y preponderantemente al contagio de la mirada: lo fálico en la mirada vampírica.

Cuando hablamos de “falo”, de “lo fálico”, nos referimos a las características del “falo simbólico” en la subjetividad, donde este “falo imaginario” se puede tener, y por tanto

se puede perder, en el orden simbólico de las cosas. Se inscribe como simbólico porque se da en la relación niño, madre y padre, carácter simbólico que no surge por la existencia del falo, sino por aquello que está ausente y que lo representa. Representación de una fuerza activa y pasiva, creadora y destructiva, ambigua, en referencia al tener y no tener, al miedo a perderlo. Lo fálico como principio activo, masculino, generador, germinador, cefálico, succionador, penetrante, imposición, interrupción o castración. Lo fálico pasivo, femenino o inverso, principio generador, fértil, acogedor, succionador, penetrado, emasculado, castrador, hueco, acéfalo. Vagina dentada, regreso o retorno a lo original para renacer, o la pérdida en el caos, la disolución en la muerte. Doble atribución del falo “doble falo” presente en todos, y que no se corresponde con el género del depositario de esta pertenencia o patrimonio, origen de lo patriarcal basado en la doble pertenencia del falo, de lo ambiguo de su sentido; falo que siempre anuncia lo doble del sentido de la pertenencia o del patrimonio.

El uso de esta terminología se basa en parte en las teorías desarrolladas por Françoise Dolto⁵⁰ acerca de la castración umbilical y la finalización simbólica en el ombligo como rúbrica resultado de un corte o castración, un momento que, para esta analista, es de especial relevancia simbólica para el niño en ese ritual primero del cierre umbilical y su rúbrica en un anudado y cierre.

El uso de esta terminología estaría en la línea de la escuela psicoanalítica francesa, que emplea el término castración para designar cortes, separaciones o prohibiciones que resultan conformadoras de la personalidad en relación al complejo de Edipo.

Nosotros nos acogemos a un uso de lo fálico y de la castración como significantes de esas interrupciones y cortes, y a un uso simbólico de las funciones corporales y de la

⁵⁰ Françoise Dolto escribió entre otros textos *La imagen inconsciente del cuerpo*, trabajo fundamental para entender determinadas cuestiones ligadas al cuerpo y lo inconsciente. DOLTO, Françoise, *La imagen inconsciente de cuerpo*, Paidós, Barcelona, 2008.

mecánica del deseo que los rige, de la presencia de la animalidad y de lo instintivo, del hombre, de su “sed”, del comer, del defecar, del sorber, del chupar, del aspirar del exhalar, de la respiración, de los latidos del corazón, del protegerse, dormir, soñar,...

Actividades humanas que arrastran consigo supervivencias o connotaciones simbólicas básicas del acontecer humano, basadas en las experiencias primordiales del nacer y ser separado, retornar al seno materno, ser alimentado y protegido, y ser separado e individualizado culturalmente, etc. Y a partir de estas actitudes básicas, poder proponer determinadas posiciones para cada uno de estos autores que vamos a analizar.

2.7. El hombre que medita: lo finito, lo infinito y la conmoción

Introducimos estos conceptos en esta tesis para referirnos a los elementos que creemos conforman la experiencia humana como las dos formas del deseo contenido en los cuerpos: el deseo de lo concreto y específico, y el deseo de lo universal. Y la conmoción como un evento, un acontecimiento en la superficie extima del cuerpo, efecto de la relación con otros cuerpos que se extiman, intimación entre ambos de lo particular con lo universal y lo infinito. La meditación, sea esta filosófica, religiosa o física, intenta buscar formas de comprender la experiencia del cuerpo en el plano vertical y horizontal de las relaciones entre cuerpos; la relación vertical alude a la búsqueda espiritual del cuerpo, de Dios o de lo universal, una relación de conocimiento aristocrática, si se puede utilizar este término. La relación horizontal se refiere a la comprensión de la relación entre cuerpos de tú a tú, democrática, por utilizar otro símil político. En el hombre todo cambia constantemente; es un individuo sujeto a cambios físicos y de humor, infancia, adolescencia, madurez, vejez y

enfermedad, estados que afectan a nuestro organismo desde fuera y desde dentro de su propia estructura y composición internas. También numerosas drogas, sustancias químicas y efectos que perturban a nuestro organismo desde el exterior, la luz, el frío, el calor, el hambre, las enfermedades contagiosas, cosas que nos afligen, transforman o afectan desde el principio de los tiempos. La necesidad de buscar explicaciones causales a toda esta trama tan compleja de acontecimientos internos y externos ha sido el impulso de lo religioso, lo mítico y de lo científico del progreso humano. Para el hombre medieval, el temor a la muerte y a las fuerzas demoníacas que se escondían en todas las cosas tenía su complemento en el pecado que habita en el interior del hombre mismo. Los santos, santas y venerables abades y abadesas de los primeros siglos de la iglesia, como Santo Tomás de Aquino, San Francisco y Santa Clara de Asís, San Luis rey de Francia, quien fue el emprendedor principal de la cruzada, y muchos más hombres y mujeres que formaban un nutrido grupo de individuos famosos y reconocidos por su devoción y entrega, servían de inspiración y modelo a damas y caballeros, para el recogimiento, el rezo y la meditación sobre la propia vida en relación con Dios, acto al comienzo de cada día y de cada acción, en la iglesia, en la capilla privada o en el altar de casa, antes y después de cada comida, antes y después de cada trato o negociación se rezaba. La vida medieval estaba regida por la inspiración divina. El Renacimiento, con su desarrollo intelectual y el avance científico en su investigación de la causalidad, desvió el interés de los hombres que meditan, del otro mundo a este mundo. En pintura, el desarrollo del retrato y de la pintura costumbrista abrió un campo de nuevas posibilidades para la representación artística que por fin no debían ceñirse con exclusividad a la representación de Cristo y los santos o a la mitología bíblica. La Ilustración, la crítica filosófica de Nietzsche y la influencia de Karl Marx y Sigmund Freud llevaron a que todo misticismo como objeto de meditación fuera apartado lentamente de las mentes brillantes de los hombres que meditan. El hombre moderno ya no medita, piensa en cómo librarse del sufrimiento físico y espiritual, despreciando su valor transformador. Meditar y rezar no son

exactamente lo mismo ni se hacen del mismo modo. Las formas de rezar y meditar varían en cada cultura o religión. En nuestra cultura, el meditar es una cuestión de darse un tiempo de soledad y buscar un lugar apropiado. Su finalidad es la misma que en todas las culturas: buscar la paz interior y la iluminación, entendida ésta como logro o resolución de aquello por lo que se medita o piensa en recogimiento. En Oriente la meditación adopta formas activas y pasivas y se rige por procesos y técnicas específicas que incluyen el control de la respiración, ejercicios físicos como el yoga, repeticiones de mantras y gestos, danza, canto y música, técnicas de combate como tiro con arco, la lucha cuerpo a cuerpo o el combate intelectual o dialectico, las meditaciones guiadas con relatos e imágenes, etc. En general, la expresión artística entra dentro de estas formas de la meditación, en un acto que puede ser solitario o en grupo, silencioso o hablado, activo o pasivo, y que impregna la vida diaria de las personas que la practican. Lo interesante para nosotros es nuestra creencia de que la práctica artística puede ser considerada una forma de meditación estética con intenciones metafísicas, poéticas sobre la realidad del mundo, y que muchas de las intenciones y preguntas del hombre que en la antigüedad le animaban a meditar acerca de la naturaleza humana se han preservado en la creación artística. Pero no sólo en el arte, teólogos cristianos como Karl Barth emprendieron un nuevo rumbo teológico denominado “teología dialéctica” como rechazó a su formación en la teología liberal. La teología dialéctica de Karl Barth supuso un antecedente intelectual relevante en la lucha contra el nacionalsocialismo, a partir del comentario de 1919 de este teólogo a la Carta a los Romanos, teniendo que abandonar Alemania en 1935 por negarse a prestar juramento a Adolf Hitler. Hay que destacar un momento anterior, crucial en su biografía, con la firma por parte de un grupo de 93 científicos (muchos de ellos habían sido profesores suyos de teología) del Manifiesto de los Intelectuales (*Manifest der Intellektuellen*) el 4 de Agosto de 1914, en el que apoyan totalmente y sin reserva alguna la política beligerante del Kaiser Guillermo II. Karl Barth se siente absolutamente defraudado con sus maestros; siente que algo ha fallado de forma muy

profunda en el cultivo de la teología para que, sin que se haya conmovido nada, se haya identificado de ese modo, sin más ni más, reino de Dios con situación temporal. A partir de ese momento su pensamiento va a seguir un rumbo totalmente diferente, en el cual el reino de Dios no va a ser identificado con ninguna estructura de este mundo, sino que será –dirá él- una realidad escatológica, última y que, por lo tanto, desborda, trasciende cualquier configuración intramundana. Los antecedentes históricos de Karl Barth son la teología de la Ilustración y la respuesta que la tradición protestante dio a esa teología.

La Ilustración se caracteriza precisamente, entre otras muchas cosas, por su sensibilidad hacia lo histórico, frente a la idea griega, más metafísica, de naturaleza como algo estático, cerrado en sí mismo. La Ilustración tiene mucho oído para lo dinámico, para lo creativo, para la concepción del ser humano como alguien que está permanentemente en avance, como un ser autónomo. El eje central de la Ilustración es, justamente, esta idea de autonomía, de emancipación. Muchos ilustrados pensarán que la religión es una potencia de compensación. Más tarde los maestros de la sospecha heredarán esto y reflexionarán sobre ello, bien en el inconsciente, bien en las fuerzas de producción o en el elemento que sea. Pero todos tienen en común el análisis de Ludwig Feuerbach, antropólogo, biólogo y crítico de la religión (1804-1872), por el cual la religión es una especie de potencia de compensación. Todo esto está en la base de este intento de respuesta de la teología protestante a la Ilustración: si se quiere estar a la altura del tiempo, hay que poner a la teología cristiana a la altura de este reto antropocéntrico y antropológico. Y eso es lo que hacen todos los teólogos liberales del protestantismo. El padre y fundador de toda esta corriente liberal es el teólogo y filósofo Friedrich Schleiermacher, un autor que intentó, de alguna manera, superar este reto del giro antropológico de la Ilustración, y lo hizo recuperando, en el sujeto, algunas condiciones que hacen posible la experiencia de lo divino. Schleiermacher se fijó, sobre todo, en la religiosidad, en el alma humana, en el sujeto.

Lo que Kant enuncia en su *Crítica de la razón práctica*⁵¹ es que Dios no se puede demostrar por el uso teórico de la razón, pero sí se puede postular; es decir, se expresa, por la experiencia de lo incondicionado que irrumpe cuando uno es capaz de renunciar a su pequeño “yo” en beneficio de un “nosotros”, salir de uno mismo en un acto de generosidad y ser alguien que se entrega a la voz de lo incondicional. La experiencia ética y moral nace de una dificultad, de una situación que compromete nuestros valores cuando estimamos un valor y lo vemos comprometido en una realidad concreta que nos obliga a elegir entre nuestro pequeño yo y su seguridad y bienestar, o esa voz de lo incondicional, del valor supremo del amor universal. Lo normal es que nos aturdamos, confundamos y engañemos para no oír la voz de lo incondicionado, empezar a darse razones para justificarse y no hacer nada, por no seguir la voz de lo incondicional que termina en la cobardía, en el miedo. Para Kant, la virtud moral por excelencia es la valentía, y la inmoralidad, la superstición, es cobardía. Para un ilustrado de la razón práctica, Dios viene o se expresa en nosotros de ese modo. Friedrich Schleiermacher tomará este redescubrimiento y, en vez de ponerlo en el uso práctico de la razón, en la postulación de que Dios viene a nosotros por la voz de lo incondicionado, lo llevará a pensar el mundo del sentimiento (*Gefühl*). No se trata del sentimiento tal como lo expresamos con el lenguaje cotidiano al referirnos a los sentimientos humanos: para él, “sentimiento” es la apertura a lo incondicionado, algo que está en lo profundo del ser humano, de la subjetividad. Un anhelo de infinito donde la subjetividad estaría plenamente atravesada de universal, de Dios. En su obra *Discursos sobre la religión*⁵² habla de la intuición de un sentimiento del universo, del sentimiento de lo infinito. En su texto doctrina de la fe expuesta en su obra *Discursos sobre la religión*⁵³ hablará del sentimiento de absoluta dependencia con respecto al absoluto, a Dios. En este texto dice que la revelación, el milagro, es el

⁵¹ KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf> [consulta: 09/04/2015].

⁵² SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre la religión, discursos a sus menospreciados cultivados*, Tecnos, Madrid, 1990.

⁵³ *Ibidem*.

nombre religioso para la palabra acontecimiento, de modo que, cualquier acontecimiento, cualquier cosa que se nos da, cualquier fenómeno que se nos muestra, sería para nosotros una revelación si tuviéramos la capacidad de apertura y asombro total de un niño. Friedrich Schleiermacher se refiere a la religión como una parte del espíritu del hombre; no como una superestructura de la conciencia, sino como algo constitutivo del ser humano que consiste en esta especie de nostalgia de infinito. Intenta hacer compatible la religión con los postulados de la Ilustración, reivindica el hecho religioso como fundamento de lo humano. Jesús representaría la persona que con mayor profundidad ha vivido esa conciencia de dependencia absoluta de Dios; ha sido modelo por excelencia de una vida moral plena en la filiación con Dios, una vivencia en tal intimidad que se habría convertido para nosotros en un modelo. Barth rebatirá desde la raíz esta idea de Schleiermacher que en cierto modo expresa que en Cristo hay algo cualitativamente diverso. Para Barth Jesús no es sencillamente alguien que ha llegado a la mayor expresión de ese sentimiento de dependencia de Dios, sino alguien que es la palabra última y definitiva de Dios.

Hegel será el autor que tras Schleiermacher intenta dar una salida teológica y filosófica a este problema de la Ilustración. La revelación, la encarnación, la salvación, van a estar ligadas en él a un proceso evolutivo de la historia humana en su globalidad por el cual el absoluto va tomando conciencia de sí a lo largo de las culturas, de las religiones hasta que llega al concepto absoluto, a la esencia absoluta de religión, que se cumple, para él, en la religión cristiana. Hegel tiene también una teología dentro de su filosofía; en ella habla de Jesús como un hito central, un punto de inflexión en la historia donde Dios se enajena, sale de sí mismo, se vacía, se anonada totalmente para volver otra vez a sí mismo. La verdad se produce en este beneficio completo obtenido de esa enajenación y vuelta otra vez a sí mismo. El filósofo Emmanuel Lévinas plantea que ese beneficio no se puede producir entero, que está, aparece, cortado, interrumpido por el rostro del otro que nos impone la "ley" del no matarás. La

verdad no se produce en esta especie de vuelta o regreso al yo trascendental, sino que está ahí, en el rostro del otro, se expresa en ese acontecimiento entre los cuerpos. Para Hegel tampoco cabe hablar de Jesús como plenitud escatológica, porque, para él, se trata de una etapa más hasta la era del espíritu, hasta la plenitud de este drama de autorreflexión que termina en la religión de la razón. Hegel es importantísimo para la teología; su sombra se proyecta sobre todos los grandes teólogos: Karl Barth, Karl Rahner, Hans Urs von Balthasar o Wolfhart Pannenberg. Schleiermacher y Hegel son los que están en la base de la primera reacción de Karl Barth a todo el movimiento que proviene de la Ilustración, es decir, su reacción contra esta teología liberal que ha querido ponerse a la altura de los retos de la Ilustración pero que, según él, ha perdido cosas importantísimas en el camino. A este optimismo antropológico va unida la idea de Jesús como un modelo ético-moral; la idea de la valoración máxima de lo histórico. No podemos olvidar que en este tiempo empieza el estudio histórico-crítico de las Escrituras, la crítica bíblica y la "historia" de Jesús. Adolf von Harnack está totalmente en esa línea de la teología liberal, afirmando que la cristología, la reflexión creyente sobre Jesús, no es propia de la simplicidad del evangelio de Jesús, sino que pertenece a la comunidad. Son cuestiones que perduran hoy en la teología cristiana y de los que podríamos decir que son problemas eternos. Benedicto XVI polemiza con este autor, pues la tesis del Papa es que la cristología pertenece también al Jesús histórico. Lo central de la teología de Karl Barth es lo que la propia palabra indica: hablar de Dios y no callar acerca de "Él"; lo importante es la "Palabra de Dios". Cuando Barth dice Palabra de Dios, Cristo como palabra revelada no sólo en las Escrituras, la Palabra de Dios para él resuena en las palabras de los hombres. La Palabra de Dios y su verdad, no la psicología del individuo, el sentimiento, aunque se trate del sentimiento o *Gefühl* desarrollado por Friedrich Schleiermacher, porque eso implicaría la acción humana. Cuando nosotros hacemos eso recomponemos a nuestra conveniencia la vivencia de Dios, estaríamos imponiéndole nuestras condiciones, con lo cual ya no estaríamos en el predominio, en el imperio de la "Palabra de Dios", de la "objetividad" de Dios.

Tampoco desde lo históricamente constatable a partir de un proceso evolutivo como sería la tesis de Hegel. Ni tampoco desde la filosofía, como razonamiento especulativo o teología natural. Ninguna de estas cosas valdrían para Barth para construir su teología. Lo importante para él es el predominio de la Palabra de Dios. Este es el motivo de excluir toda proposición metafísica o teórica cuando se habla de Dios, porque eso supondría escaparnos de lo específico como cuerpo y experiencia, que es la vida de Cristo, expresión viva de la palabra de Dios.

En su comentario a la *Carta a los Romanos*⁵⁴, desarrolla las ideas centrales de su teología: Dios no es un objeto a nuestro alcance, sino el más allá absoluto de nosotros mismos y del mundo. No es algo de lo que podamos disponer como disponemos de las cosas que tenemos a nuestro alcance, sino que más bien nos tiene él a nosotros. La Palabra de Dios es un interrogante radical. No lo alcanzamos por nuestras preguntas sino por la pregunta esencial que él nos hace a nosotros: ¿Dónde está tu hermano? La fe para él es más juicio moral que gracia, la gracia en forma de juicio en el sentido más literal del término, al cuestionar a alguien o algo desde la raíz, en forma de crisis. Una imposible posibilidad de ser. La fe es compartir la forma de ser propia de Jesús como una paradoja absoluta; en él está la historia primordial. Y ahí está también el instante, el chispazo de la revelación como un relámpago en la noche. Por otro lado, en este primer momento de su reflexión, la revelación no es tanto un conjunto de verdades que nos caen del cielo, sino una gran pregunta inquietante que Dios nos hace a nosotros, una “conmoción” en nuestro cuerpo de esa pregunta. Otro teólogo de la época de Barth, Paul Tillich, llega a decir en su *Dogmática*⁵⁵ que la revelación es “conmoción”. Una conmoción que no supone la destrucción del ser finito, sino su giro, su regreso hacia el fundamento infinito y universal, hacia lo incondicional. Conmoción cuando Dios irrumpe, impresión que deja en nosotros una especie de huella

⁵⁴ BARTH, Karl, *Carta a los romanos*, BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, 2002. [en línea] Disponible en:

http://www.bac-editorial.com/catalogo/resena_14216_NOR583_-_Indice.pdf [consulta: 17/07/2015].

⁵⁵ TILICH, Paul, *Dogmática*, Trotta, 2013.

imborrable, un agujero luminoso en nuestra oscuridad, en nuestra nada; una especie de resonancia; está presente como una forma de ausencia.

Para nosotros es importante tener en cuenta estas discusiones teológicas que llegan a día de hoy en el seno de la comunidad cristiana por ser éste el fondo cultural y de sentido sobre el que se proyecta la cultura occidental, fondo y estructura que marcan, queramos o no, nuestras producciones culturales y específicamente aquellas que vamos a tratar. Este sería, por tanto, el marco simbólico en el que vemos e insertamos estas producciones. Sin embargo, la modernidad ha supuesto un cambio radical de paradigma. Para nosotros, los individuos contemporáneos, las imágenes religiosas o lo religioso de las imágenes mantiene su poder, pero ha cambiado, se ha trastocado o se ha desgastado su sentido. No sabemos con exactitud cuáles eran o son las preocupaciones religiosas de Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo; no es algo de lo que se hable directamente en ninguna de las fuentes de que disponemos. Se puede intuir algún interés en la obra de Pepe Espaliú y en sus intereses literarios, pero de forma específica nada sabemos acerca de sus opiniones al respecto. Conocemos el entorno cultural y espiritual donde estos artistas han desarrollado su trabajo y lo que de espiritual pueda haber en sus influencias e intereses, y por tanto de las relaciones con esas ideas religiosas de su medio cultural. Sin embargo, nosotros partimos de una idea espiritual y religiosa propias que nos inducen a leer e interpretar la creación artística de un modo, que si bien no es estrictamente religioso o confesional, sí pensamos que de algún modo está incorporado o contenido en la obra de arte como promesa de futuro o de sentido entre los cuerpos. No somos cristianos, somos budistas, sin embargo la cultura que nos acoge es la judeocristiana y grecolatina, y por tanto somos occidentales postmodernos con una historia, que profesamos una fe de otra cultura, de Oriente, el budismo que llega a Europa desde Japón. Una mixtura posible a día de hoy y que en consecuencia hará que algo de esa fe se diluya en la tinta de este escrito. Una esperanza de futuro mundial, intercultural, que aborde la

creación artística y cultural como posibilidad en una estructura común a todas las sociedades y a todos los seres humanos: el duelo en el arte.

2.8. Los tres registros

“(…) una posición teórica absolutamente singular define Lacan. Ilustrado, por un lado, por su experiencia clínica y guiado por el modelo de la certeza científica, renueva el concepto de inconsciente, en tanto sistema de determinación de la experiencia subjetiva. Del otro, mantiene, a riesgo de renovarla en profundidad, la noción de sujeto, que era central en la fenomenología —en Sartre, especialmente, que liga al sujeto a una teoría de la conciencia y de la libertad—. El camino de Lacan va cresteando y toma una arista totalmente propia: [...], capta la herencia estructuralista y la vuelve a fundar, mostrando que el inconsciente, estructurado «como un lenguaje», determina la constitución del sujeto; [...], vuelve a desplegar el concepto de sujeto en toda su radicalidad, afirmando la posibilidad, que cabe a cada uno, de comprometerse con libertad asumiendo riesgos de carácter ético.”⁵⁶

Los mecanismos del lenguaje caracterizados por desplazamientos, condensaciones e insistencias, causas y efectos organizadores del pensamiento y de la formación de símbolos desarrollados por Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson y Émile Benveniste principalmente, y el paradigma energético utilizado por Lacan, permiten a éste localizar las leyes del lenguaje formadoras de la lógica del inconsciente. Lacan decide darle la primacía al significante como aquello que irrumpe de manera sorpresiva en lo manifestado por alguien. El significante, explícito y a la vez cifrado, oculto, que no sólo se enlaza a otros significantes, sino que en su encadenamiento también representa al sujeto mismo, a su "cuerpo", permite que surja por momentos

⁵⁶ BADIOU, Alain y ROUDINESCO, Élisabeth, *Jacques Lacan. Pasado-presente. Diálogos*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 63.

un sentido incorporal, que no un significado, sentido incorporal capaz de revelar algo de lo inconsciente en quien logre escucharlo o apreciarlo.

Al articular de nuevo el pensamiento de Freud desde la perspectiva de las leyes del lenguaje, Lacan sitúa las figuras de la retórica como los mecanismos básicos con los que opera el inconsciente; así, la metáfora y la metonimia resultan análogas de los mecanismos fundamentales de la operación inconsciente ya expuestos por Freud apoyándose a la vez en teóricos del lenguaje, de la antropología, de la filosofía y de las matemáticas, en obras literarias, de arte, óptica, teoría de conjuntos y topología, organizando todo este conjunto de abordajes de lo lingüístico, de lo imaginario y de la creativo humano y sus figuraciones, lo que le permitió aclarar la teoría del inconsciente de Freud, precisando y resituando su conceptualización, soportada ahora en lógicas definidas, al introducir nuevos conceptos y paradigmas en la explicación del intrincado mundo subjetivo. Definió tres campos fundamentales donde se fija la experiencia: lo imaginario, lo simbólico y lo real como registros esenciales de la realidad humana y organizadores del inconsciente del sujeto, un nuevo modelo para pensar la experiencia subjetiva inconsciente y sus implicaciones con la consciencia en su vínculo con los otros, a partir de la experiencia cognitiva del cuerpo implicado en lo social y cultural. La elaboración de los conceptos lacanianos tiene como consecuencia el reordenamiento de la estructura conceptual del psicoanálisis legado por Freud, al situar en uno u otro de los registros el conjunto de los diferentes tópicos que constituyen su campo. Este paradigma posibilita ubicar más claramente las distintas dimensiones en que se viven y se analizan las experiencias y los fenómenos humanos:

Lo imaginario se define como el "lugar del yo", topos de la experiencia, con sus "fenómenos" de ilusión y engaño, captación, señuelo y confusión, que inducen a la fascinación erótica, al narcisismo y la rivalidad mortífera en las relaciones entre semejantes.

Lo simbólico designa el registro cuyo fundamento es el lenguaje, "los significantes" que determinan al sujeto y le permiten separarse del "otro", tomar la distancia suficiente en la apreciación de la diferencia. Hace referencia al deseo regulado por "la Ley" que rige los intercambios y ordena los vínculos humanos y las formaciones del inconsciente como "efectos" del lenguaje que constituyen este registro.

Lo real permite situar aquello que escapa al registro de las imágenes y las palabras que queda confinado al orden de lo imposible y de lo que vuelve siempre al mismo lugar; lo mismo que siempre retorna, podemos ubicar en esta categoría los aspectos relativos al goce pulsional, a las marcas fundantes del sujeto, al trauma, a la angustia y a aquellas determinaciones que acompañan al organismo viviente. Localiza una dimensión de lo real como "efecto" de la "intervención simbólica e imaginaria" como consecuencia de la problematización que supone la aparición del "otro", de su exigencia, dimensión relacionada con el organismo o soporte orgánico del cuerpo por aquello inmodificable, mortal, que se le impone en tanto que inherente a la conformación orgánica de lo que soporta al cuerpo: el organismo. En ese sentido es importante deslindar lo que es real para el cuerpo y la realidad del organismo. Ambas cosas están implicadas e interrelacionadas, siendo en su conjunto eso que denominamos experiencia vital, vida conjunta, cohabitación de dos realidades en una experiencia corporal de sentido único, efecto de la interrelación de los cuerpos específicos en un campo determinado por otros cuerpos.

Umberto Eco, que a diferencia de la gran mayoría de los semiólogos tiene muy en cuenta los desarrollos de Lacan, en *La estructura ausente, introducción a la semiótica* —texto en el que expresa su proposición de que la estructura en semiótica es en sí misma una presentación de la ausencia fundamental del sentido— se pregunta si las estructuras del lenguaje son una realidad ontológica o un sistema operativo, una metodología. La pregunta que se hace Eco es en relación a Lacan: ¿el estructuralismo

es ontológico o metodológico? ¿La estructura con la que se trabaja en el estructuralismo es un cuerpo? ¿Es algo existente? En ese cuestionamiento sobre la naturaleza del cuerpo y del ser Eco se plantea que si sólo es un conjunto de ideas o imágenes que nos ayudan a definirlo, entonces no es un cuerpo, es una definición de cuerpo, que sería la propuesta de Piaget en torno a la función del estructuralismo, que sería la de aportar inteligibilidad a las cosas. Dicho de otro modo, que lo que el ser humano quiere es estudiarse como tal sobre una base estructural de sentido que mediante la aplicación de la noción de estructura se hace más comprensible. La posición de Umberto Eco es clara ante éste dilema acerca de si la estructura es, o no es, un ser, un cuerpo: piensa que, en todo caso, será un "ser ausente", estructura de lo ausente en el cuerpo.

En función de estos tres registros basamos en parte nuestra investigación, estructura básica que para nosotros constituye en su entrelazamiento una estructura de sentido, u ontología del sentido, de lo incorporal en el cuerpo, ser ausente, que se manifiesta en la superficie de los cuerpos en la proposición estética, extensión de superficies de lo imaginario y lo simbólico en las producciones culturales, libros-cuerpo, cuadros-cuerpo, esculturas-cuerpo, etc., Fantasmas que se "extiman", toman cuerpo y afloran e intiman con el resto de los cuerpos que son rozados, contagiados de cosas ambiguas por la mirada y la visión, efectos y causas acumuladas en el sentido incorporal de lo expresado por un cuerpo y en los retornos de lo mismo en las supervivencias de imagen.

2.9. La Hispania medieval

Al-Ándalus es la denominación del conjunto de los territorios de la Península Ibérica y de la *Septimania* romana conquistados por los musulmanes, un espacio físico y temporal que duró entre el año 711 hasta su finalización con la toma de Granada de 1492. Primero, estos territorios pertenecieron al Califato Omeya de Damasco, que más tarde se convertirá en el Emirato de Córdoba y el Califato de Córdoba, para en el 1031, tras la disolución del Califato Cordobés, comenzar a disgregarse en los primeros reinos de taifas, primera de las tres etapas de una disolución; la segunda etapa la de los almorávides y los segundos reinos de taifas; y la tercera la de los almohades o terceros reinos de taifas, un mundo imperial poliforme, intercultural y multirracial en su estructura, que se fragmenta lentamente, se cuece en su propio éxito, en la molición del que estudia y hace poesía, se solaza y medita, reza y hace negocios, lento diluirse en la tierra que les acoge, que dominan y perfeccionan, pero que se fragmenta, se disuelve política y racialmente en sucesivas oleadas y migraciones, tiempo fecundo y productivo en lo cultural y lo científico de todas las ciencias conocidas. Los musulmanes traen lo oriental lejano y preservan la filosofía y el conocimiento científico oriental cercano y grecolatino en un arribar de nuevo a nuestras costas de los tesoros perdidos como restos de un naufragio de los saberes del todo el mundo antiguo, pagano, de todo el Oriente que penetra por la ruta de la seda. A ese mundo llegó la influencia del sufismo persa en la figura de Ibn al-Arif, famoso maestro sufí de Almería (1088-1141), quien influyó en el sufismo de Ibn Arabi, místico sufí, filósofo, poeta, viajero y sabio (Murcia 1165, Damasco 1240), quien siempre se consideró discípulo de Abu Madyan, santo, sabio y místico sufí de enorme influencia en todo el Islam, nacido en Cantillana, Sevilla en 1116 y fallecido en Argelia en 1198. Todos ellos nacieron y vivieron en la Hispania andalusí, fueron emigrantes expulsados por la fuerza de un mundo fabuloso que se vino abajo, que fue negado y reabsorbido, convertido a la

fuerza en un tiempo donde el poder de los nacientes estados europeos se basaba ideológicamente en la religión cristiana y la necesidad de contener la expansión del naciente Imperio Otomano.

Lo medieval hispánico fue claramente islámico hasta el siglo XI, pero también tardo romano, grecolatino, visigótico cristiano y judío, un conglomerado que se fractura y se disuelve tras la conquista de granada y la fundación del Imperio Español Colonial. De todo este periodo hay que destacar en lo relativo al arte el califato de Córdoba en el siglo XI, y el emirato nazarí de Granada, siglo XIII. Los ocho siglos de reconquista y repoblación que acaban con la toma de Granada fueron un mundo donde lo simbólico adquirió una importancia capital. En tiempos de alternancia de guerras y periodos de paz más o menos largos e intensos, el armamento visual se torna imprescindible para la guerra de propaganda, para la propagación de miedos falsos, manipulaciones y escenificaciones de poder, banderas y símbolos y todo un despliegue en la desacreditación y la estigmatización del diferente, encarnado en los musulmanes y los judíos. Tiempo violento de destrucción de los restos tras la reconquista, la religión fue la que marco el camino estético en ambos lados de lo humano, siempre doble. En el lado cristiano, la ira y la violencia humana encontró cauce y dirección, se transformó en ímpetu constructor de castillos e iglesias por doquier, guerra y propaganda espiritual, con todo lo espiritual de la propaganda, toda su verdad sobre el espíritu en las obras de arte del románico, donde la imagen es verdad, lo que ves es la verdad de la imagen que dice lo que el cuerpo es y lo expresa tal cual sin refinamientos ni artificios: cuerpo de María madre de Dios el niño en su regazo o el niño dentro, mirando ambos de frente, mirándote a ti fijamente, a lo que de ti está en la madre en el hijo y en el Padre, en ese orden, primero lo femenino, luego lo nacido de su seno, lo masculino femenino del Cristo ofrecido pasivo abierto y muerto, el Cristo crucificado o descendiendo como emblema de cristiandad, cuerpos fragmento completos, o lo completado en una imagen fragmento, en toda su intensidad expresiva en el centro, en

lo central y lo esencial de todos los cuerpos que se ordenan alrededor de él, el cuerpo de Dios en la tierra, cuerpo de Cristo.

Al otro lado de esa frontera imaginaria medieval hispana, una membrana porosa por donde se cuelan cosas de contrabando que van de un lugar a otro, de un reino a una taifa, de un emirato a un maestrazgo del Temple, de un condado a una ciudad. Lo que planeaba en los estandartes del mundo islámico es el símbolo otomano tardío, pero significativo, de la media luna, lo lunar de la media luna otomana cuyo origen ha de buscarse en las fabulas tras la guerra sostenida por Filipo rey de Macedonia con los Bizantinos en el 340 a. c. Y la intercesión de la diosa lunar Hécate. Fijación en el siglo XV otomano de un emblema que a día de hoy unifica lo árabe y lo otomano, todo lo musulmán en un único símbolo de procedencia clásica, una luz lunar que ilumina desde los tiempos de la Reconquista todo el mundo musulmán, con todo lo que cabe en lo musulmán, la media luna del sable y la yihad islámica y también lo lunar crepuscular, lo mediterráneo lunar y todo lo clásico grecolatino de lo lunar, pero para la Córdoba de los siglos X y XI, o la Granada del siglo XIII. La luna está en los jardines, chisporrotea en las fuentes y en los aljibes, es luna de amantes de todos los amores posibles, del *erastés* y de los amantes secretos, de las violaciones nocturnas homosexuales y consentidas,⁵⁷ de los versos escritos, los versos *suffies*, el amor que se desparrama, amor de los hombres por los chicos jóvenes y las bellas damas, por el lujo y el conocimiento matemático, por lo médico y lo filosófico, por la arquitectura y la ingeniería romana, que se readapta y mejora, y por el comercio de la Ruta de la Seda, de todas las rutas de la seda y toda la conexión oriental del Occidente andalusí, español del sur, corte con lo oriental, cristianización, expulsión y destierro. La luna se

⁵⁷ La aceptación de la homosexualidad en la historia del islam está ampliamente documentada, los recientes estudios sobre la homosexualidad en el islam nos la describen históricamente como una vivencia aceptada socialmente. En los estudios sobre la homosexualidad de John Boswel: *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, se destaca la homosexualidad en al-Andalus, en concreto en la Córdoba califal, describe como los homosexuales habitaban todo un barrio conocido como *derb Ibn Zaydun*. Existe literatura de contenido homosexual del periodo abasida y testimonios de historiadores sobre dirigentes políticos homosexuales, como al-Mutamid o el Sultan Mehmet Fatih, conquistador de Constantinopla, donde en las crónicas del gran visir Nizam al-Mulk, hablan de la homosexualidad como algo más o menos normal. Una cierta actitud abierta que llegará hasta los inicios de la colonización.

oculta y tras ella el sol occidental, lo brillante solar que siempre puede con la oscuridad de la noche, la cruz en la espada, la espada en la cruz, armadura, flechas, arcabuces mosquetones, pólvora oriental y occidental, muerte y destrucción de casi todo.



Retrato de Al-Mu'tamid ibn Abbad, (1069-1091)

Hay que destacar la influyente producción literaria en lengua árabe. La literatura del periodo clásico islámico (siglo VII al siglo XV) tuvo un enorme desarrollo e influencia cultural no sólo en el mundo islámico: cruzó como pudo las barreras que lo separaban de Occidente y empapó buena parte de nuestras producciones culturales. Aunque la influencia es más bien tardía, dadas las suspicacias que levantaba todo lo musulmán en la cultura cristiana, todo este conocimiento y producción cultural consiguió atravesar las fronteras gracias, entre otros, a los humanistas españoles y a figuras poderosas como Catalina de Aragón, quien suscito el interés intelectual de la corte inglesa de Enrique VIII. El tema del sexo fue abordado en la literatura árabe en géneros como el *ghazal*, (poema de amor), en la que aparece tanto en su vertiente más amable como en un tratamiento abiertamente explícito. En la tradición Sufí los poemas de amor tenían gran importancia, mezclando lo místico y lo religioso con lo profano del cuerpo. Se escribieron manuales, como es el caso de *El jardín perfumado* de Tawq al-hamamah, *El collar de la paloma*. de ibn Hazm, y *Nuzhat al-albabfima*

layujad fi kitab, o *El placer de los corazones que nunca se hallará en los libros*, de Ahmad ibn Yusuf Tifashi.

El amor cortés tuvo su particular desarrollo en la literatura árabe clásica. La idea del poder ennoblecedor del amor quedaría plasmada en la obra de Avicena, que a comienzos del siglo XI redactó su tratado *Risala fi'l-Ishq (Tratado sobre el amor)*, donde desarrolla la finalidad del amor cortés como idealización de un deseo nunca satisfecho.

William Shakespeare representa en algunas de sus obras caracteres moros como *El mercader de Venecia*, *Tito Andrónico* y *Otelo*, obras al parecer inspiradas por la llegada de delegaciones moras de Marruecos a la Inglaterra isabelina a comienzos del siglo XVII. Otro género literario que merece ser destacado es el de las novelas filosóficas islámicas árabes, con autores como Ibn Tufail (Abubacer) e Ibn al-Nafis, considerados los iniciadores históricos de este género literario de gran arraigo en Europa. Estas novelas son narraciones que tienen como protagonistas a individuos autodidactas que generan su conocimiento filosófico de forma espontánea viviendo en cuevas, retirados como los místicos cristianos o reclusos en una isla desierta. Son los primeros ejemplos de historias de este tipo con un largo desarrollo en la novela moderna occidental.

Ibn Tufail escribió la primera novela de ficción filosófica y de ciencia ficción en lengua árabe, "*Risala Hayy ibn Yaqzan fi asrar al-hikma al-mashriqiyya*" (Carta de Hayy ibn Yaqzan sobre los secretos de la sabiduría oriental), fue la primera novela teológica y filosófica más tarde traducida en Occidente como *Theologus Autodidactus* (Teólogo Autodidacta). Esta obra es una de las primeras novelas filosóficas en lengua árabe, pudiéndose considerar un ejemplo temprano de una novela de ciencia ficción y al mismo tiempo una novela de maduración y reflexión filosófica y mística. Fue escrita en algún momento entre 1268 y 1277. El protagonista de la historia es Kamil, un

adolescente o niño salvaje autodidacta, que se genera de forma espontánea en una cueva y que vive en aislamiento total en una isla desierta. Con el tiempo se pone en contacto con el mundo exterior gracias a la llegada de unos náufragos que lo llevan de vuelta al mundo civilizado. La trama se desarrolla gradualmente entre una historia de madurez que incorpora elementos de ciencia ficción, hasta alcanzar su clímax en un apocalipsis o día del juicio final catastrófico. Ibn al-Nafis utiliza la trama para expresar muchos de sus propios intereses religiosos, filosóficos y científicos en una amplia variedad de temas, incluyendo la biología, la cosmología, el empirismo, la epistemología, la experimentación, la futurología, la geología, la escatología islámica, la filosofía natural, la filosofía de la historia y la sociología, la filosofía de la religión, la fisiología, la psicología y la teleología. Ibn Nafis fue uno de los pioneros de la novela filosófica. Trató de establecer que la mente humana es capaz de deducir las verdades naturales, filosóficas y religiosas del universo a través del razonamiento y el pensamiento lógico. Las "verdades" que se presentan en la historia incluyen la necesaria existencia de un dios, la vida y las enseñanzas de los profetas del Islam, y un análisis del pasado, presente y futuro, incluyendo los orígenes de la especie humana y una predicción general del futuro sobre la base del historicismo. Los dos últimos capítulos se asemejan a una trama de ciencia ficción en la que el fin del mundo o día del juicio final, la resurrección y la vida futura se predicen y explican científicamente a través del uso de su propio conocimiento empírico de la biología, la astronomía, la cosmología y la geología. Uno de los principales propósitos del *Theologus Autodidactus* era explicar las enseñanzas religiosas islámicas en términos científicos y filosóficos a través en un relato de ficción. Se trataba de un intento de conciliar la razón con la revelación, difuminando la separación entre ambos géneros literarios. La novela también incluye referencias a su idea de la fisiología y sus teorías de la circulación pulmonar y la pulsación circulatoria. El propósito detrás de esta estructura combinada de lo científico, lo filosófico y lo metafísico en la trama del *Theologus Autodidactus* era el de refutar el argumento de Abubacer de que el

autodidactismo puede conducir a las mismas verdades religiosas que la revelación profética. Ibn al-Nafis creía que las verdades religiosas sólo pueden alcanzarse a través de la revelación divina en la forma de las interacciones humanas y culturales con otros seres humanos, y que es imposible la autorrealización en la soledad de una isla desierta. Algo que nos remite a la idea del sentido del acontecimiento en Deleuze y el pensamiento estoico. Esta preocupación es una idea muy moderna, y es por ello que la novela de Ibn Al-Nafis tuvo una influencia capital, no sólo en la literatura occidental sino también en el pensamiento y la filosofía. El *Theologus Autodidactus*⁵⁸ contiene pasajes que son de gran importancia para la medicina, especialmente la fisiología y la biología. En el texto se dice: "Tanto el cuerpo como sus partes están en un continuo estado de disolución y de alimentación, por lo que inevitablemente están en cambio permanente". Un primer ejemplo del concepto de metabolismo, que comprende el catabolismo, donde la materia viva se descompone en sustancias simples, y el anabolismo, donde los alimentos se acumulan en la materia viva. También critica la prescripción terapéutica de beber vino, receta que se utilizaba como automedicación y que había sido defendida por los médicos de la antigua Grecia y por algunos médicos musulmanes de su época a pesar de la prohibición islámica de alcohol. La novela sostiene teorías absurdas que dan a entender que el consumo de alcohol y la homosexualidad entre una pequeña minoría de musulmanes habrían sido la causa desencadenante de un castigo divino materializado en las invasiones de los mongoles. La novela también contiene referencias a la circulación pulmonar que Ibn Nafis había descrito previamente en su Comentario sobre anatomía en el Canon de Avicena, que se describe cuando el protagonista observa su propio corazón, narrando cómo su ventrículo derecho se llena de sangre y su ventrículo izquierdo se llena de espíritu, contrayéndose y enviando dicho espíritu a los órganos, de modo que éste se expande por el resto del cuerpo.

⁵⁸ IBN AL-NAFIS, *Theologus Autodidactus*, pdf. [en línea]. Disponible en: <https://islamtheologyscience.files.wordpress.com/2012/09/theologus-autodidactus-of-ibn-al-nafis.pdf> [consulta: 13/06/2015].

La obra fue traducida por Edward Pococke al latín, apareciendo por primera vez en 1671. La primera traducción al inglés es de Simon Ockley, publicada en 1708 al mismo tiempo que las traducciones al alemán y danés. Estas traducciones inspirarían posteriormente a Daniel Defoe la escritura de su *Robinson Crusoe*, que también presenta el tópico narrativo de la isla desierta y que ha sido calificada por algunos como la primera novela en inglés. *Theologus Autodidactus* inspiró a Robert Boyle a escribir su propia novela filosófica, *The Aspiring Naturalist*, a finales del siglo XVII. Anticipa el *Emilio* de Rousseau en algunos aspectos y su historia es similar a la de Mowgli en el *Libro de la selva* de Rudyard Kipling, o al personaje de Tarzán. Otros escritores europeos influenciados por el *Philosophus Autodidactus* fueron John Locke, Gottfried Leibniz, Melchisédech Thévenot, John Wallis, Christiaan Huygens, George Keith, Robert Barclay, Samuel Hartlib o los cuáqueros.

2.10. La Iglesia-Fortaleza

Entendemos la iglesia y la fortaleza medieval como un entramado ideológico y arquitectónico que simboliza lo que toda edificación humana: un cuerpo organizado, articulado y preparado para la habitación. En eso es igual que la armadura, que aúna en sí valores, conceptos y actitudes acerca del cuerpo material y espiritual.

La Iglesia y la fortaleza, o la mezcla de ambas cosas en “la ciudad amurallada” o en la Iglesia-Fortaleza, son símbolos cruciales en la Edad Media que servían para organizar la vida material y espiritual de las personas y los territorios que dominaban.

El pensamiento simbólico o la conciencia mítica es un modo de pensamiento que opera junto con la conciencia racional y que se encuentra en la propia naturaleza del hombre⁵⁹ al margen de que en épocas históricas específicas juegue un papel más o menos relevante o particular en la organización social. Entendemos que el hombre no sólo opera con el intelecto, con la razón, sino también con las restantes "potencias espirituales" y que la conciencia mítica o el pensamiento simbólico es un modo de pensamiento que es resultado de una actitud existencial con cualidades emotivas y psicológicas implicadas; es un lenguaje complejo ambiguo y dúctil, pero que resulta útil y necesario para el ser humano ya que le permite centrarse y orientarse en el mundo natural y social. Ernst Cassirer esclareció que el pensamiento simbólico no debe entenderse simplemente como una plasmación de lo fabuloso y lo imaginario, sino más bien como un modo de estar en el mundo y una forma de captación de los objetos que en él se encuentran. Así, el hombre los aprehende de forma directa, pues no puede, o no quiere, dar el rodeo del razonamiento discursivo. Podemos decir que la sociedad medieval reforzó el uso de lo simbólico inherente a toda sociedad en la aplicación de un sistema ideológico de interpretación simbólica a la mayoría de sus actividades. Es decir, una sociedad con un alto grado de elaboración de su conciencia mítica que interpreta el mundo en clave simbólica y que lo percibe en esa misma clave, entendiendo, por tanto, que la cultura de una sociedad lo conforma todo en un sistema simbólico de significaciones y que la cultura es en su totalidad, y no sólo en sus manifestaciones más elevadas o de alta cultura, canal de expresión de la ideología de la sociedad. Hay todo un mundo del pensamiento que mantiene un carácter anónimo y que, además, posee sus propios y peculiares mecanismos de difusión, además de su propia vocación expansiva. Desde el ámbito de la historia del arte, en particular de los estudios sobre iconografía, se pone de relieve la importancia que para la propagación de la doctrina cristiana tenían las imágenes, los signos o los símbolos

⁵⁹ CASSIRER, Ernst, *Antropología Filosófica*, México, 1979, p. 47. 8 García Pelayo, M., *Mitos y símbolos políticos*, Madrid, 1964, pp. 163-164.

en la Edad Media. Imágenes que en su mayoría se encontraban enmarcadas dentro del espacio arquitectónico de las iglesias, en tanto que arquitecturas para la transmisión de todo un pensamiento religioso, a través del simbolismo como arte de pensar en imágenes, lectura instintiva que permite visualizar las realidades más abstractas o de difícil comprensión lógica (normalmente difundidas mediante otros canales de expresión como el lenguaje o la escritura). La cultura y sus expresiones serían como una segunda "naturaleza" que crea el hombre en su práctica social, una concepción de ésta en el sentido más amplio posible, de manera que toda creación social pasa por ser considerada como una manifestación cultural.

Ello nos lleva a pensar la arquitectura como una expresión cultural de la sociedad en que se desarrolla y que crea o condiciona al hombre para su acción social. Es en ese sentido que el castillo se convierte en un símbolo, ya que los modelos arquitectónicos deben responder a las expectativas utilitarias que requiere de ellos la sociedad. De manera que el contexto político, militar, económico, social o ideológico de una sociedad en una época determinada genera una tipología arquitectónica específica, que expresa o denota los valores y necesidades de esa sociedad y su época. Hablando en términos utilizados por la semiótica, podemos decir que un castillo denota una utilidad y connota una ideología⁶⁰. La iglesia es un símbolo de poder espiritual y el castillo es un símbolo de poder fundamentalmente laico, militar y nobiliario, que, arquitectónicamente, expresa el papel fundamental que la violencia juega en la Edad Media. En algunos casos los dueños de los castillos eran eclesiásticos, como en el caso de las Ordenes Militares, un híbrido entre lo religioso y lo militar, una perfecta comunión de los *bellatores* y *oratores* en una única institución. Dos funciones y dos arquitecturas que unidas representan ideológica y arquitectónicamente la antigua dualidad existente y primordial entre cuerpo y espíritu: la dualidad *fortitudo-sapientia*

⁶⁰ ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, 1988, p. 338.

que señala Duby.⁶¹ Dos categorías, dos ideologías y dos funciones que en la Edad Media acaparan las estructuras de poder y que cobran su forma tridimensional, real y simbólica arquitectónicamente en la edificación y la fortificación, cada una con sus respectivas tipologías y propuestas formales: los valores de la fortaleza y la sabiduría como características principales de toda obra arquitectónica de carácter defensivo o monumental, donde se encuentran los rasgos esenciales de la conciencia de la sociedad que las construye, en una época en la que el existir equivalía a significar;⁶² y en la Edad Media se significa por medio de la simbolización, de la ritualización, de la monumentalidad que expresa la ideología de un grupo social determinado, la nobleza, cuyo patrimonio moral es la virtud, es decir, el arrojo militar y el valor espiritual, la fortaleza referida a la noción de valor físico y espiritual por la propia esencia de sus cometidos, por las propias funciones que debe desarrollar, por ser una arquitectura de la violencia, que posee un fuerte componente de persuasión intrínseco al propio ejercicio de esa violencia. Una arquitectura de apariencias con la finalidad de amedrentar y dominar, o de fracasar en estos aspectos, la defensa de la posición y el valor espiritual. Dicho de otro modo: el fracaso implícito en la posibilidad de no alcanzar con éxito su función psicológica e intimidatoria que debería ejercer como elemento arquitectónico defensivo. Lógica de la función simbólica del castillo-iglesia medieval: la fortaleza-templo que despliega todo un lenguaje teatral para servir de escenario de una confrontación ritual entre elementos cuya mayor y mejor arma era la intimidación estética puesta a la vista constante de vasallos y de enemigos como elemento simbólico de autoridad y poder, señorial y religioso, con claras repercusiones en las mentalidades colectivas. La iglesia-fortaleza manifiesta la idea de autoridad que se alza, teatral, monumentalmente, sobre las poblaciones y los territorios, manifestándose, expresándose majestuosamente frente al mundo. Las fortalezas de las Órdenes Militares eran también sedes conventuales o priorales. Los valores

⁶¹ DUBY, G., *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, 1992, pp. 170-171.

⁶² LOTMAN, Yuri. M., *Semiótica de la Cultura*, Madrid, 1979, p. 33.

guerreros y espirituales aparecían así unidos en un único conjunto arquitectónico, produciéndose, por tanto, una retroalimentación entre ambos y, con ello, una mayor fuerza de la dimensión ideológica y simbólica de estos edificios que emanan tanto un mensaje de tranquilidad como de salvación espiritual y temporal a todo aquel que penetra en ellos. En ese sentido resulta particularmente relevante el caso de la fortaleza de Salvatierra, perteneciente a la Orden de Calatrava. Se trata de una fortaleza que tras la derrota de Alarcos, entre 1198-1211, fue sede de la Orden de Calatrava. La construcción se encontraba en pleno territorio enemigo. No deja de ser especialmente significativo el tratamiento que le prestan las crónicas de la época, tanto cristianas como musulmanas, en comparación con otras fortalezas. Las causas concretas de este protagonismo se resumirían en su peligrosa posición avanzada, un islote cristiano en medio de la Hispania musulmana. Todo lo que encontramos en los textos de la época es expresión del pensamiento mítico de un tiempo, reflejado en lo que el sexto califa (provisional) del Califato de Córdoba Alí ben Hamud al-Nasir, dice acerca de ésta intrusión cristiana en territorio musulmán que suponía la existencia de la fortaleza de la Orden de Calatrava:

(...) se habían tendido las redes de la cruz y con ella se atormentaba el corazón de los dominios del Islam; (...) habían dispuesto para que humillase (...) a los amigos de Dios con sus grandes fosos y torres. Estaba rodeada por todas partes de tierras musulmanas y la tenían por un lugar de peregrinación y de tierra santa. En su servicio se emplean sus reyes y sus frailes, sus tierras y sus bienes y la tenían por la defensa de sus casas y el lugar de expiación de sus pecados."⁶³

Una imagen de la ciudad de Dios como irrupción de un cuerpo extraño que hay que destruir, eliminar, por la osadía que representa, la provocación que este símbolo y esta realidad manifiestan. La iglesia-fortaleza es la imagen o representación arquitectónica de la idea del hombre medieval completo, donde la cabeza, lo que la organiza, es

⁶³ HUICI MIRANDA, Ambrosio, *Las grandes batallas de la reconquista durante las invasiones africanas*. Madrid, 1956, p. 236. El comentario proviene del parte oficial de al-Nasir a sus gobernadores dándoles cuenta de la toma de Salvatierra.

bifronte, manifestación del poder terrenal y del poder espiritual. El cuerpo arquitectónico está protegido, a la defensiva, amurallado, a veces conteniendo en su interior otro recinto amurallado. Tiene aberturas, entradas y salidas secretas, ocultas, y se organiza en torno a un patio de armas donde lo potencial aguarda su uso. Lo más elevado, la torre de la iglesia-castillo, se reserva a la cabeza, a la sede de lo espiritual y localización de su habitáculo. Iglesia amurallada, ciudad de Dios, la iglesia fortaleza, que es femenina y masculina en su bifrontalidad, en su reunión de todo lo fálico que se impone en su edificación terrenal, tiene una correspondencia en el concepto de la “*Jerusalén celestial*”, que para el pensamiento medieval sería una proyección del ser divino, realidad totalizante que sobrepasa al yo individual; un lugar místico, como el castillo del Grial de la leyenda artúrica, que condensaría la potencialidad salvífica del cuerpo de Cristo en esa representación arquitectónica defensiva y militar.

2.11. La armadura

La armadura es el símbolo de lo articulado, de lo múltiple organizado en una unidad. Su significación simbólica es más neutra culturalmente hablando. La palabra armadura viene del latín *armatura*, y sus componentes léxicos son: *arma*, más el sufijo –ura (resultado de la actividad). Arma viene del latín *arma*, plural de *armum*, palabra con la que los romanos denominaban a los instrumentos de guerra. En la antigüedad las armas eran comunales, de ahí la denominación “*plaza de armas*” y la expresión de alarma “*a las armas*”; los armarios eran el lugar donde se guardaban las armas en las casa nobles, y los estados tenían “*armadas*”. La rendición de las armas tras una batalla representaba la entrega y el amontonamiento de las armas enemigas en la plaza pública como acto de acumulación de lo que ha perdido su valor, su función

activa, rendidas ante el nuevo poseedor de su potencia, que en ese acto queda anulada, sumida el caos del montón, del amontonar las armas arrojadas.



Alex Francés, *Firme reja viril, Carne sólida y Fortaleza*, 2001
Fotografía, 120 x 120 cm



Alex Francés, *Corazón de palabras*, 2001
Fotografía, 90 x 90 cm

Los castillos y fortalezas medievales se configuran alrededor del “Patio de armas”. Las armas comprenden todos aquellos instrumentos de ataque, como espadas, lanzas, cuchillos, ballestas, arcos, alabardas, etc., así como todo lo usado en la defensa, como los escudos, cascos, yelmos, celadas, corazas, guanteletes, cinchas, etc. Hablamos aquí de un objeto complejo y organizado, de un conjunto o agrupación de fragmentos articulados cuya finalidad es la defensa y la representación del poder que en la Edad Media eran de uso privativo de caballeros, nobles o hidalgos. Es una panoplia o reunión de todas las armas en una, y dichas panoplias se exhibían en lo que denominaban oplotecas: colecciones de armas conservadas por su valor artístico, histórico o sentimental. Hay gran cantidad de ejemplos en la mitología que definen las armas en su sentido fálico ambiguo, en la estructura patriarcal donde es el hombre el portador del arma que, a su vez, es vista como algo femenino, pertenencia masculina: la espada como prolongación del soldado y como su novia, su amante. El arma no sólo le pertenece a él, ya que representa simultáneamente lo masculino y lo femenino, la doble posesión que caracteriza al objeto y la pertenencia compartida de lo que se tiene, lo propio y lo que se controla, lo femenino. La Edad Media y el tópico de la visión renacentista y moderna para la cual la muerte lo es todo en importancia, y el sexo no es casi nada. Algo que en relación al objeto fálico ambivalente de la armadura recalca

la idea de incorporación del sentido de la diferencia, de la separación o segregación del entorno, un principio de individuación, lo externo vivenciado como peligroso. Para comprenderlo mejor debemos remitirnos a imágenes iconográficas de lo medieval, que encontramos en la leyenda artúrica y en la literatura y el cine que han generado. Hay dos películas, muy representativas para nosotros, que hablan de un personaje, en concreto de un caballero de la leyenda artúrica, con una presentación ambigua del conflicto de la conciencia y la elección del amor de Ginebra, o la lealtad a Arturo, una reflexión clásica sobre el eros y la moral. Nos referimos a *Lancelot du Lac*⁶⁴, film de Robert Bresson de 1974, y a la película comercial *Excalibur*⁶⁵ de John Boorman, de 1981, específicamente a una secuencia onírica de un sueño de Lancelot en el que tras el coito con Ginebra en el bosque, desnudo y dormido, es sorprendido por una figura enmascarada tras el yelmo y la armadura que le da muerte con una espada. La secuencia finaliza cuando Lancelot, atravesado de parte a parte, descubre tras la celada que es él mismo y no Arturo quien se esconde tras la armadura, combate mortal de lo desnudo contra lo tapado, lo cubierto, lo protegido lo articulado de la conciencia por el lenguaje; lo moral y ético, contra lo desprotegido de la desnudez del deseo; baile de la muerte y el amor erótico, en la autopunición simbólica, culpa, elección y duelo de objeto. En el film de Bresson, la que siempre está desnuda y a resguardo es la mujer, virgen de pureza recluida en su desnudez, guardada en el armario, arma masculina, gral y espada, todo lo fálico desnudo tras el velo, lo femenino como representación final de la ausencia que sostiene lo fálico, un problema que en la iconografía medieval se muestra en imágenes de vírgenes que contienen dentro de sí al niño, donde la primacía es femenina como madre de dios. Sor María de Jesús de Ágreda escribió un texto titulado *Mística ciudad de Dios, Milagro de su Omnipotencia y abismo de la gracia*, publicada en 1670, obra polémica por estar escrita por una mujer y recalcar la idea mariana, elevando a María como madre de

⁶⁴ BRESSON, Robert, (Dir) (1974) *Lancelot du Lac*, Francia.

⁶⁵ BOORMAN, John, (Dir) (1981) *Excalibur*, Inglaterra-Estados Unidos.

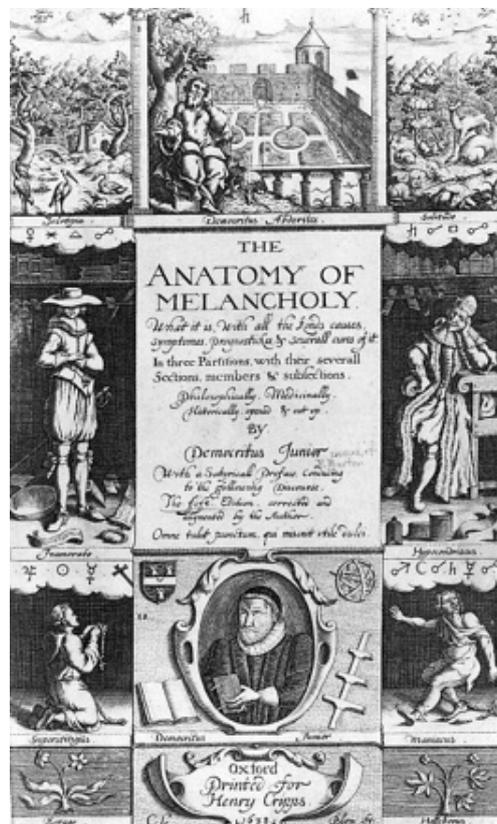
Dios a su lugar primordial, origen y final de todas las cosas en lo femenino. Esta imagen de madre portadora del creador, o construcción de continente y contenido, la casa y el habitante, el edificio y su morador el constructor omnipotente masculino incluido en el continente de lo femenino, y su posibilidad inversa hacia lo abismal, lo caótico, representa para nosotros el falo doble femenino que en Pepe Espaliú se presenta como la armadura, idea a la que hay que añadir, lo pulsional, lo caótico interno, lo fluido y ambiguo que la armadura sujeta, articula y contiene. Sólo la violencia de la espada o la lanza pueden penetrarla y hacer que el contenido pulsional fluya, emerja, brote. También el amor por lo femenino y por lo absoluto. En la alcoba el yelmo se deja a un lado, la celada se abre, la comunicación oral tiene correspondencia facial en la intimidad del refugio, de lo femenino que se presenta desnudo frágil y dulce y severo en la imagen de Ginebra, seducción erótica de la pureza que encarna. También tenemos en cuenta la aparición fantasmal en *Hamlet* de Shakespeare y los comentarios de Derrida a esta obra, que nos proponen que la diferencia que el yelmo presenta es con eso ausente que habla desde el más allá y hace su reclamación, efecto visera o efecto yelmo de la presencia fantasmal de los muertos que nos observan, voz interna separada, voz de la conciencia, "conciencia del otro", reconocimiento, responsabilidad, necesidad de saldar cuentas y de hacer un trabajo de duelo.



Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, 1974

3. CUERPO FRAGMENTO Y DUELO

3.1. DUELO Y MELANCOLÍA



Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621

El texto principal de Freud, *Duelo y melancolía*⁶⁶, al que nos referimos en tanto que descripción de la noción de trabajo de duelo, se interesa en principio por la melancolía como patología clínica, describiendo el duelo en contraposición a dicha patología. El trabajo de duelo tal como nos lo presenta Freud en este texto es el resultado causal de un proceso complejo, un trabajo transformador de la experiencia humana que une lo corporal y lo incorporal. No se atiene a una lógica exactamente racional. Es consciente e inconsciente; es experiencial, una experiencia de la vida cotidiana necesaria y útil. Entendemos el duelo como un proceso por el que conectamos pasado, presente y futuro. El trabajo de duelo da un sentido, una dirección al tiempo, dota de sentido consciente e inconscientemente al pasado, para proyectarlo hacia una idea de un futuro mejor. Dicho de otra forma: el duelo es un mecanismo displacentero que permite la superación de la pérdida, poder vivir bien después de pasado ese trance o en el momento de alcanzarlo. Hay que tener en cuenta la existencia tanto de un duelo posterior a la pérdida como de un duelo previo a ese acontecimiento por venir. El duelo tiene una doble función: sirve tanto para olvidar al muerto como para recordarlo; se inscribe en un marco tanto individual como colectivo; es tanto privado como público; Posee en sí mismo la posibilidad de su realización previa en un prepararse para despedir al que se va, como en un prepararse y preparar a los otros para la muerte propia, los dos extremos del despedirse. El duelo incorpora en sí todas las formas de la imagen —las internas y las externas— en el uso estético de la imagen; lo consciente y lo inconsciente del displacer en el recuerdo de la pérdida y el encuentro del sentido de la ausencia en el logro de la esperanza de una vida futura mejor, finalización de la angustia y del dolor lacerante y paralizador. Conclusión en un logro que es también un fracaso, pero que se incorpora en nosotros como un sentido complejo en un acontecimiento vital, una investidura, un acontecimiento estético, en una representación entre los cuerpos presentes y ausentes, de los muertos y los vivos,

⁶⁶ FREUD, *Obras completas, Tomo XIV, Duelo y melancolía*, Amorrortu Editores, 1993. [en línea]. Disponible en: <http://edipica.com.ar/archivos/leandro/psicoanalisis/general/freud5.pdf> [consulta: 12/07/2015].

imposible de racionalizar en toda su amplitud, pero que sin embargo nos dota de un marco, de una estructura que podemos superponer sobre estas producciones escultóricas para poder apreciar su posible coincidencia. El duelo es un fenómeno universal de sentido por muy diferentes que sean los gestos y las formas que cada cultura use para enfrentarlo, pues todas responden a la misma necesidad de un apaciguamiento en ese saldar las cuentas con el pasado, con el muerto, con lo muerto, y con lo vivo, con lo por venir tras la muerte, el renacer a la vida y a la esperanza de los que hacen duelo, de los que los concluyen en su muerte y en su vida, cosa que es lo mismo, pero que más vale antes que después de muerto, pues entonces el duelo ya no te pertenecerá sino en función de espectro, de ese fundamental efecto visera de Derrida, de los espectros que se presentan a los vivos bajo su yelmo, ocultos y presentes, que reclaman lo que es justo y necesario; los buenos espectros que vienen a avisarnos o a reclamar lo que no se les concedió en vida, la justicia y la reparación que son las consecuencias de un duelo finalizado en un sentido histórico y filosófico. Hacer duelo por el pasado consiste en saldar deudas con la historia, con todas las historias, personales y colectivas, y proponer un futuro mejor como posibilidad para la humanidad que parta de esa finalización. No todo lo que se pierde en la vida es bueno, también dejamos atrás cosas negativas, cosas malas que preferiríamos no haber conocido y a las que muchas veces somos adictos pese a que deseamos desprendernos de ellas; cosas, relaciones, que han de ser olvidadas. Muchas veces tampoco sabemos qué es exactamente lo que hemos perdido allí, en aquella separación, en esa pérdida. Pero el trabajo de duelo opera en lo consciente tanto como en lo inconsciente, en los sueños diurnos y nocturnos. Un trabajo de duelo inconcluso o no realizado puede conducirnos a un estado melancólico o depresivo. El duelo, aunque pesadoso, conduce siempre a una cesación del dolor penetrante, paralizante. Nos aporta un conocimiento y una liberación, una superación y una recuperación, un saldar cuentas para una apertura esperanzada al futuro desde el pasado, sin lastres, sin rencor, con dolor pero sin sufrimiento, sin olvido, puesto que

recordar ya no duele de un modo que nos impida vivir, sino como una forma que nos impulsa a la vida. El duelo se nos presenta como un trabajo del que depende en gran parte nuestra felicidad, nuestra capacidad de estar en el mundo con la esperanza de algo mejor, de una vida mejor. Pero, ¿qué clase de trabajo es el duelo? ¿Cuál es su producción? Sigmund Freud define el duelo como un trabajo displacentero, un trabajo doloroso con un final feliz, en contraposición a la melancolía, que igualmente resulta displacentera, sólo que no cesa nunca ya que no alcanza su objeto, su fin. El melancólico puede saber cuándo o qué perdió, pero desconoce lo que allí se perdió para él, no lo alcanza nunca. Esta idea presupone que en el trabajo de duelo hay logro, se alcanza el objetivo, se llega a reconocer de algún modo eso perdido; no el objeto que se perdió, objeto o forma, que era lo que sustentaba, lo que acotaba eso indefinido del deseo; el logro es la comprensión no necesariamente racional de la relación entre lo definido en el objeto y lo indefinible que contiene, lo caótico del interior y lo definido exterior del cuerpo, entre el nombre y lo nombrado, entre el significante y el significado, la diferencia que, consciente o inconscientemente, se repara, alcanza un acuerdo. Ese es el logro del duelo: recuperar en su forma ausente lo que de uno se perdió allí. El duelo tiene una duración, un tiempo indeterminado de sufrimiento paralizante, tras el que llega la reparación o la recuperación del doliente y su incorporación a la vida normal, cotidiana, esperanzada, nivelada al recuperar de algún modo lo que el objeto sustentaba. Ahora el objeto, en tanto que ausente, se convierte en un recuerdo que poder visitar sin demasiado dolor. La posibilidad de estar con tus muertos en paz, en su paz y en la tuya, no es un recuerdo sin dolor ni el olvido de lo que no quieres o no puedes recordar. Lo que se obtiene, la producción que da el trabajo de duelo, es una pacificación, un apaciguamiento, un contrato contigo mismo y con los demás, una deuda saldada, satisfecha en lo posible. Cada duelo es particular, y pese a ser un trabajo individual, siempre implica a otros, al menos al otro que desaparece en la muerte. Los duelos tienen que ver tanto con lo individual como con lo colectivo, con lo social, y por tanto con lo político y lo histórico. Creemos que es

imposible hacer arte sin tener en cuenta el pasado del arte, sus imágenes, que nos evocan lo perdido de nosotros mismos en ellas, lo desgastado y lo inútil de determinadas propuestas, lo reaccionario en lo moderno, lo moderno en lo reaccionario. Hacer arte, crear, implica también saldar cuentas con el pasado y proponer algo para el futuro. Es una producción, un trabajo, trabajo de esperanza, un soñar despierto que parte de materiales de la vida y que puede asemejarse igualmente a la creación del mundo infantil, a esa posibilidad omnipotente de la fantasía; pero se diferencia en mucho de eso porque se inserta, o lo pretende, en el mundo adulto. Puede tener la misma libertad o potencia creadora que ese impulso infantil, pero repetir ese estado de desinhibición interior no es fácil cuando se es adulto en un mundo de adultos, de competencia. El hacer que supone la obra de arte implica algo más que ese deseo y esa capacidad mágica infantil, comparte con la infancia el mismo deseo de huir a tu propio mundo interior de fantasía, de posibilidades, pero también implica reaparecer, re-presentarse con algo, de compartir algo tras esa escapada, la promesa de un regreso. Crear implica cierto grado de novedad, de elaboración del pasado y de presentación de algo por venir. El duelo no siempre es posterior a la pérdida, a la escisión, al corte. Muy generalmente se hace duelo por lo por venir, por eso fatal que se anuncia. Para conocer la muerte y la pérdida hay que vivirlas. Se puede hacer otro intento de aproximación, de conocimiento de la muerte vinculado al fenómeno religioso o a la creación artística. La muerte también se estudia desde lo médico o lo biológico, pero esencialmente se preocupa de lo vivo y su salida de lo vivo; también del regreso ocasional de la muerte a la vida como experiencias tras la muerte en la neurociencia.

Muchas veces la muerte se anuncia, se la ve llegar, pero de la muerte nada se puede decir porque nadie regresa de ella. Lo único que resta decir tras el silencio de su acontecer es lo que tras su paso queda: el decir del dolor en los dolientes, su silencio o su llanto. Para el resto, condolencia y acompañamiento en el trabajo de duelo. Pero

todo lo avanzado en ese conocimiento en el escuchar, en el contacto con el muerto que sólo es un leve roce, un instante en el acompañar, en el soportar al que se va y al que se queda, al doliente en la condolencia, es un trabajo previo que nos prepara para los más importantes, difíciles e inevitables duelos que todo ser humano habrá de afrontar: en primer lugar, el duelo por los padres, después por los hermanos, parientes y amigos fallecidos durante nuestra existencia; y al final, el duelo propio.

Si atendemos a lo científico y lo médico estrictamente del acontecimiento de la muerte, la ciencia se interesa porque la muerte no nos alcance. Lo que importa a la ciencia es cómo se produce y cómo evitarla, pero sin aportarnos nada del sentido de la muerte. Muchas veces, a su modo (clínico y científico), nos administran o nos acompañan en la muerte. La ciencia médica es la auténtica luchadora contra la muerte, pero también su mejor aliado: es quien distribuye y administra los cuerpos orgánicos, las máquinas humanas, y lo hace mano a mano con el capital y la alta política, se encarga de los cuidados de los cuerpos de la elite imperial y de los del pueblo de los países que tienen el privilegio de contar con asistencia pública sanitaria, una conquista democrática del Primer Mundo, un modelo en recesión en Europa. La distribución de la eterna juventud se hace, se hará, como siempre, de arriba abajo. Todo impulso transformador en ese sentido por la mejora y más justa repartición de los dones de la ciencia es lo político plural y lo político singular, el todo político que funda lo religioso y al revés, lo religioso que se despliega en lo político individual y colectivo, en la organización social. Lo político y lo religioso fueron fundados en un mismo acto funerario. La sociedad se organizó políticamente a partir de lo religioso que organizaba el sentido de la vida y de la muerte. También existen las especulaciones teóricas y metafísicas, las propuestas artísticas y los acercamientos filosóficos. Esta tesis parte de un interés artístico, estético, por la muerte. Es un intento de acercamiento a esta relación entre la representación de la muerte en el duelo y la representación artística. El duelo es un proceso que puede ser placentero y doliente; puede ser previo o

posterior a la pérdida; puede hacerse por los otros y por uno mismo. Es un trabajo individual y colectivo del que puede extraerse algún conocimiento, algún valor útil tanto para el individuo como para la colectividad. ¿Pero qué clase de conocimiento puede extraerse del duelo? La proposición del duelo como vía de conocimiento se remonta, al menos que nosotros podamos probar, a Platón en *El banquete*; lo vemos reaparecer claramente en Freud, aunque no termina de desarrollarlo; está en Derrida y, por supuesto, en Jacques Lacan, donde se propone como un medio hábil, un proceso de elaboración del deseo hacia un objeto oscuro por desconocido, imposible de alcanzar, cosa a la que inevitablemente aspiramos tanto como deseamos huir de ella.

Cuando un sujeto desea saciar la sed de lo indeterminado, al encontrarse con otro sujeto que parece contener algo igualmente no específico en su interior, una clase de conocimiento, una visión de las cosas en lo que dice Sócrates, en lo que se pregunta, y en eso que dice, acontece lo que sacia la sed de Alcibíades como un torrente de agua que se absorbe en la tierra reseca, y que se transfiere, se incorpora en el lenguaje al cuerpo de Alcibíades como un sentido, una dirección. Alcibíades es conminado a hacer duelo por el objeto para recuperar la posibilidad abierta de sentido para esa sed, para que lo indefinido de esa sed no se apague, no se malgaste en el objeto. En lo erótico sexual la producción de sentido para los cuerpos se halla, se encuentra, y se pierde en la satisfacción del objeto, en su consumo, en todo lo sádico y lo masoquista de esta estructura de consumo, pulsión de vida y pulsión de muerte, satisfacción y vaciamiento, destrucción y muerte simbólica o real del sujeto en el objeto o del sujeto-objeto, cosa. Pero vayamos a ese principio desde Lacan y su seminario *Los nombres del padre* hasta *El banquete* de Platón, al momento en que Sócrates le indica a Alcibíades que haga duelo por el objeto de deseo. Para comprender bien esto hay que tener en cuenta todo el contexto: Alcibíades quiere mantener relaciones sexuales con Sócrates al que dice amar, le recrimina haberlo cortejado, enamorado con sus dotes intelectuales, con su conocimiento interior, para

después no consumar el acto y lo compara con un sátiro con un tesoro interno. Desde el punto de vista del duelo, lo que Sócrates le propone, le dice con su salida de la escena a Alcibíades, es que cuando se consuma el acto, cuando la pulsión alcanza el objeto, ésta se desploma y el proceso vuelve a comenzar. El no poder concluir completamente y para siempre la tarea que todo deseo impone, puede ser visto como un trabajo de Sísifo, un castigo divino. Lo indefinido universal escapa a la mano humana, está fuera de lo que el hombre puede alcanzar o poseer como mortal común. Para nosotros lo interesante en esta parte de la narración de *El banquete* es, por un lado, la inhibición, la no consumación del acto, deseo no consumado, ya que su satisfacción destruye el impulso, no es la inhibición moralista del deseo sexual. En este caso se trata del deseo de poseer el conocimiento contenido en el cuerpo de Sócrates, de la inhibición de consumarlo en un objeto: El cuerpo de Sócrates, el saber, como objeto del eros, es algo inaprensible, inalcanzable. Está en la experiencia del duelo por ese objeto. Eros es pulsión de vida y pulsión de muerte que no encuentra, que no se alcanza en ningún objeto. Los objetos son como un señuelo para la pulsión, para el eros. Hay que distinguir el objeto de lo que el objeto parece sustentar. El conocimiento, más que ser una cosa, una idea o una enseñanza concreta, se nos propone como un proceso de duelo transformador que implica pasado, presente y futuro; pulsión, objeto y pérdida de objeto; desilusión y vaciamiento; comprensión, superación y apaciguamiento. Se aprende deseando y perdiendo cosas, pero sobre todo haciendo duelo por ellas, incluso duelo por el deseo de no desear, donde el objeto se torna negativo: lo que quieres es nada, un futuro sin futuro, un nirvana. ¿Pero qué relación guarda el duelo con la melancolía? Dado que Freud se preocupa por la melancolía como patología, hemos de saber que no siempre fue considerada una enfermedad. Este mal, tan relacionado con la creatividad, parte de las ideas aristotélicas y evoluciona durante el Medievo para acabar relacionándose con la noción de pecado. No obstante, permaneció mezclado en el humanismo para tomar un nuevo impulso durante el Renacimiento, llegando hasta el siglo XVII con una intensa y

particular expresión en el Barroco español. Catalina de Aragón llevará esas influencias del humanismo renacentista a la corte inglesa de Enrique VIII. La melancolía en Aristóteles se basa en un texto atribuido a él y clasificado como el *Problema XXX*. Lo constituyen las notas tomadas por Teofrasto luego de las clases impartidas por Aristóteles y recopiladas bajo la forma de *Problemata*, problemas, que Aristóteles dejaba abiertos para hacer pensar a sus alumnos:

“Por qué razón todos los que han sido hombres que fueron excepcionales, en lo que concierne a la filosofía, a la ciencia del Estado, a la poesía o a las artes, son manifiestamente melancólicos, y algunos al punto de ser tomados por las enfermedades oriundas de la bilis negra.”⁶⁷

Aristóteles reflexiona sobre cuáles podrían ser las causas, y aporta ejemplos para pensar la melancolía o la locura llamada *Ek-stasis*. Los primeros ejemplos que presenta son de personajes excepcionales afectados por melancolía, como Heracles, Lisandro, Áyax y Bellerofón, y los de hombres excepcionales y melancólicos como Empédocles, que se lanzó al cráter del volcán Etna para confirmar que era un dios. También Platón y Sócrates, mostrando así la relación entre filosofía y melancolía. En la antigüedad ambas cosas, locura y filosofía, provenían de la inspiración y de las Musas, como para los poetas. De Sócrates se decía que tenía un *Daimón*, entidad que mediaba entre los hombres y los dioses y por eso, como se le presenta en el Banquete, antes de llegar a encontrarse con sus amigos sufre un raptó que lo pone fuera de sí y que puede prolongarse durante días enteros. El texto define la melancolía como un efecto de la mala mezcla de la bilis negra, aquí expuesta como *ek-stasis* o manía. Pero resulta ambiguo describir estas manifestaciones como enfermedades en sí mismas o como síntomas de otras. El éxtasis está relacionado con ese “fuera de sí” que caracteriza muchos episodios de locura. Se dice que Joyce hacía escritos “fuera de sí”. Es el caso también de Margerite Duras, a quien Lacan rinde homenaje como una mujer que durante años estuvo “fuera de sí” y por ello titula su novela *El raptó*, o *el*

⁶⁷ ARISTÓTELES, *L'Homme de genie et la mélancolie, Problème XXX*, traducción de Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 83.

arrebato de Lol V. Stein.⁶⁸ El término francés, *Ravissement* (arrobamiento), deja entrever un cierto sentido de gozo, de placer. El autor de *La Melancolía en Aristóteles*, Mario Elkin Ramírez⁶⁹, dice que el origen de estos males es para algunos “una mezcla en el cuerpo” y para otros existe “inclinación natural a estas enfermedades”. Para hacernos comprender la causa hace una analogía de la bilis negra con el vino:

“El vino, en efecto, tomado en abundancia parece que vuelve a las personas tal y como nosotros describimos a los melancólicos, y su absorción produce un gran número de caracteres, por ejemplo, los iracundos, los filántropos, los impíos, los audaces (...) el vino transforma los individuos de diferentes formas, si se observa cómo cambia gradualmente a quienes beben. Ya que se apodera de las personas que son, cuando se abstienen del vino, fríos y silenciosos, bebiendo en cantidades un poco más grandes, ya son habladores, y un poco más y helos aquí, elocuentes y confiados; si continúan, se vuelven audaces y dispuesto a actos de audacia; si absorben aún más los vuelve violentos y después locos.”⁷⁰

La escala de absorción del vino da por resultado transformaciones de la conducta a partir de una medida que se dirige al exceso, efectos que se suceden de modo gradual en función de la cantidad que se ingiere. Con la bilis negra se trata igualmente de un asunto de graduación, y produce efectos análogos al vino enlazados a dos elementos, lo frío y lo caliente. La bilis negra es la fuente del comportamiento melancólico, es fría o caliente y, por esencia, inestable y ambigua; se la relaciona, además con el viento. La expresión “mezcla de bilis negra” hace que el asunto dependa de la medida, del exceso o el defecto. Es un viejo problema de Aristóteles, el de la justa medida. En el libro II de la *Ética a Nicómaco*, dedicado a la Naturaleza de la virtud ética, introduce en el capítulo *Naturaleza del modo de ser*, la noción de término medio:

“(...) lo igual es un término medio entre el exceso y el defecto. Llamo término medio de una cosa al que dista lo mismo de ambos extremos, y éste es uno y el mismo para todos; y en relación con nosotros, al que ni excede ni se queda corto, y éste no es ni uno ni el mismo para todos.”

⁶⁸ LACAN, Jacques, *El rapto, o el arrebato de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris, 1964.

⁶⁹ ELKIN, Mario, *La Melancolía en Aristóteles*. [en línea] Disponible en: <http://marioelkin.com/blog-la-melancolia-en-aristoteles/> [consulta: 7/08/2015].

⁷⁰ ARISTÓTELES, Op.cit., p. 87.

“(…) pues esta se refiere a las pasiones y acciones, y en ellas hay exceso, hay defecto y hay término medio. Por ejemplo, cuando tenemos las pasiones de temor, osadía, apetencia, ira, compasión, y placer y dolor en general, caben el más y el menos, y ninguno de los dos está bien; pero si tenemos estas pasiones cuando es debido, y por aquellas cosas y hacia aquellas personas debidas, y por el motivo y de la manera que se debe, entonces hay un término medio y excelente; y en ello radica precisamente la virtud. En las acciones hay también exceso y defecto y término medio.”⁷¹

A pesar de estas circunstancias sigue existiendo la pregunta de “cuál será el término medio de una virtud” toda vez que, como señala Aristóteles, tanto el exceso como el defecto pertenecen al vicio. Ingemar Düring⁷² describe como la acción ética se estructura a partir de una razón intuitiva, la cual sirve al hombre en la vida práctica para ver que algo se le aparece como un bien. Enseguida entra en funcionamiento el apetito y transforma el juicio en un deseo y conocimiento de dicho bien, en una tendencia al mismo, considerado como fin. La razón ordena y la voluntad toma en consecuencia la decisión, para cuya realización debe hallar los medios para encontrar ese bien vuelto un fin. En el encuentro de los medios de nuevo la razón práctica despliega “el sentimiento de tacto moral.”⁷³ Ese tacto moral es el que guía hacia el término medio, la moderación, *sōfrosinē*, hilo conductor o medida. Ingemar Düring discute con Jaeger sobre el ideal de exactitud que éste ve a este respecto tanto en Aristóteles como en Platón, tratando de encontrar argumentos para hacer de la ética una ciencia exacta similar a la geometría. Pero el proceso psicológico mediante el cual se conocen las normas no es exacto. En algunas ocasiones la virtud se encontrará más cerca del exceso que del defecto y en otras más próxima al defecto que al exceso. Su resultado proviene de la naturaleza misma de los hechos y de nuestra propia naturaleza, dependiendo de nuestras inclinaciones. Dice W. D. Ross: “(…)

⁷¹ ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, Madrid, Gredos, 1985, p.169.

⁷² DÜRING, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Traducción y edición de Bernabé Navarro. México, 1987.

⁷³ DÜRING, Ingemar, *Aristóteles*, México, Universidad Autónoma de México, 1990, p.717. Las itálicas son nuestras.

después de todo, ninguna regla general nos ayudará a saber lo que debemos saber; debemos esperar a encontrarnos en las circunstancias particulares de nuestra acción y tomarlas a todas en cuenta.”⁷⁴ Por ello, la virtud moral debe combinarse con la sabiduría práctica, *phronesis*, la virtud del razonamiento práctico:

“(…) Ésta capacita al hombre para decidir en cada circunstancia particular qué es lo justo, amable y generoso: cuál es la cosa correcta que se ha de hacer. La excelencia del carácter garantiza entonces lo que uno hará.>>⁷⁵<<la pasión debe ser llevada a una media, a partir de una mezcla de dos fuerzas opuestas y de sentido contrario. En realidad todo reposa en general sobre el equilibrio del placer y del dolor que acompañan cada pasión (…).”⁷⁶

La fisiología, el equilibrio de los humores y el equilibrio del frío y el calor. La justa medida es la norma de la salud. La melancolía se presenta por un desequilibrio de la bilis negra, por un exceso de la misma que escapa a la justa medida. En el caso del vino, el individuo va siendo conducido a un “fuera de sí”. La bilis negra y el vino es ventoso *pneumatôdes*:

“(…) y es verdad que se puede volver impío, feroz o taciturno; en cambio, en ciertos individuos permanecen absolutamente silenciosos, y sobre todo los melancólicos, todos aquellos que están locos.”⁷⁷

“Es por esto que el vino incita a las gentes al amor, y es a justo título que se dice que Dionisos y Afrodita están ligados el uno a la otra; y los melancólicos, en su mayoría, están obsesionados por el sexo. Ya que, el acto sexual, pone en acción el viento. La prueba es el pene, la manera en que se le conoce, cuan pequeño es, (tiene) una extensión rápida, porque se infla bajo los efectos del viento. Y mucho antes de que pueda emitir el esperma, nace un cierto placer en aquellos que son aún infantes cuando, antes de la pubertad, se dejan ir a frotar sus penes. Es claro que esto se produce porque el viento recorre los canales por donde, más tarde, se transporta el líquido.”⁷⁸

⁷⁴ ROSS, W. D., *Aristóteles*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957, p. 282.

⁷⁵ ARISTÓTELES, *Aristote, L'Homme de genie et la mélancolie, Problème XXX*, traducción de Jackie Pigeaud, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 22.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁸ JACKSON, Stanley W., *Historia de la melancolía y la depresión, desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid, Turner, 1989, p. 39.

Después de una relación sexual la mayoría de la gente tiende a ese sentimiento de desánimo, se enfrían. De allí viene la sentencia atribuida a Aristóteles: *post coitum omne animal triste est*.

“(...) personas normales, que si tienen bilis negra, pero en cantidades proporcionadas, y una minoría que tiene un evidente exceso de bilis negra en un equilibrio relativamente estable. A estos últimos se les adjudicaba un temperamento melancólico y se creía que tenían una tendencia a tener dotes especiales como consecuencia de ello (...) “el desaliento de la vida diaria (ya que con frecuencia nos encontramos en situaciones en que sentimos tristeza sin poder encontrarle una causa, mientras que en otros momentos nos sentimos alegres sin saber por qué), ya que todos tienen algo de bilis negra dentro: pero los melancólicos “están completamente empapados” de esos sentimientos que “forman parte permanente de su naturaleza.”⁷⁹

Quien siente tristeza o alegría no es consciente completamente de sus causas. Si el temperamento “fuera más frío de los límites de lo normal, produciría desaliento sin razón y la persona correría el riesgo de suicidarse.”⁸⁰El texto de Aristóteles dice que si la bilis negra, de naturaleza fría, se encuentra en exceso en el cuerpo produce entre otras enfermedades, las atimias o terrores, “(...) pero si es demasiado caliente, está en el origen de estados de eutimia acompañada de cantos y locura ek-stasis.”⁸¹ Atimia se ha traducido en el lenguaje psiquiátrico y psicológico como depresión. Eutimia y distimia son nociones usadas en la medicina, la moral y filosofía. En el Corpus hipocrático se señala que eutimia es un estado de exaltación febril del *thymos*:

“(...) ese lugar indeterminado del sentirse a sí mismo, del centro de las emociones, de las pasiones, de lo que en el siglo XIX se llamará el sentido íntimo. La atimia o distimia son lo contrario (a la eutimia). El origen filosófico de la noción es sin duda democritiana. No es un concepto platónico. Se le encuentra en la tradición aristotélica, pero no en Aristóteles. La eutimia se encuentra en la taxonomía de las pasiones. Definida por Andrónicos: <<(...) la

⁷⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁸¹ ARISTÓTELES, *L'Homme de genie et la mélancolie*, traducción de J. Pigeaud, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 95.

eutimia es el gozo en el tiempo que pasa, y la ausencia de preocupaciones respecto de todo.”⁸²

El *thymos* designa un conjunto complejo: La atimia, eutimia, distimia, son las formas con las que el individuo toma conciencia de su ser en el mundo, se siente vivir en la felicidad o en la angustia. Hipócrates dice: “si el miedo y la distimia duran largo tiempo, un tal estado está ligado a la bilis negra.”⁸³ No hay que olvidar que el prefijo Eu, significa alegría o felicidad, por eso se hablaba de *eudaimonía*, es decir tener un *Daimon* favorable. Muy cerca de la manía en sentido decimonónico estaría la eutimia. Las variaciones de la bilis negra, como las gradaciones del vino y los grados de ebriedad, es la capacidad de modular el goce de la vida:

“(…) aquellos en los que la mezcla [de bilis negra] se encuentra abundante y fría son presas del estupor; aquellos que la tienen demasiado abundante y caliente, están amenazados por la locura (*manikoi*) y dotados por naturaleza, inclinados al amor, fácilmente arrastrados a los impulsos y a los deseos (...) muchos, por la razón de que el calor se encuentra cerca del lugar del pensamiento, son tomados por la enfermedad de la locura y el entusiasmo (...) Pero aquellos en quienes el calor excesivo se detiene, en su empuje, en un estado medio, esos son ciertamente los melancólicos pero son más sensatos, son menos extraños, sin embargo, en muchos otros dominios, son superiores a los otros, los unos en lo que concierne la cultura, otros las artes, y aún otros la gestión de la ciudad.”⁸⁴

Los estoicos articularon cuatro pasiones básicas: El apetito o el deseo, el miedo, el placer, gozo o alegría y el dolor, pesadumbre o tristeza, reconocieron en todas ellas algo irracional y el reconocimiento de la oposición entre la exaltación, ligada a la alegría como expansión o arrobamiento irracional de la mente, que implica una opinión de un bien presente o actual, y la melancolía como una “contracción o depresión irracional de la mente, que implica una opinión reciente de un mal presente o actual.”⁸⁵

⁸² *Ibidem*. p. 120.

⁸³ *Ibidem*. pp. 30-31.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 97.

⁸⁵ W. JACKSON, Stanley, *historia de la melancolía y la depresión, desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner, 1989, p. 27.

Para la teología medieval y la Iglesia Católica, desde San Agustín, la melancolía o pena de Adán era considerada una falta muy grave contra la verdadera religión. Sin embargo, bien sea a través del ascetismo o de la meditación estoica, o de la vía intelectual y meditativa, la melancolía aristotélica, que unía retiro, meditación y expresión artística, continuó viva, atravesando el Medioevo y adquiriendo unas características muy especiales en la España del Siglo de Oro. El humanismo siguió pensando en la bilis negra como materia estimulante de la agudeza, el ingenio, la creatividad y la ciencia. Con *thymós* Homero designaba los afectos, lo que provoca las emociones, frente a *nóos* que suscita las imágenes, las ideas; el *thymós* es la sede de la alegría, lo que pone al hombre en movimiento, y, más tarde, pasará a significar la fuerza de ánimo y la energía del deseo. Una larga tradición filosófica platónica y estoica apartó a los afectos de sus preocupaciones.

Tuvieron que ser un racionalista como Descartes y un sefardí descendiente de hispanos, Baruch Spinoza, quienes devolvieron los afectos al primer plano del pensamiento. No es algo casual. Los conversos hispanos habían asimilado los predicados espiritualistas a predicados corpóreos, una tradición que conduce a Descartes y Spinoza. En *Antoniana Margarita*, de 1554, Antonio Gómez Pereira⁸⁶ se revela como un adelantado de la tesis cartesiana del *animal máquina*; Juan Huarte de San Juan en *Examen de ingenios para las ciencias* de 1575, trata las categorías afectivas a partir de combinaciones humorales en la tradición galénica. Descartes es una muestra del racionalismo incipiente que dignifica la experiencia y la expresión de las pasiones, que se desprenden de la distinción *ethos-pathos* característica de la retórica clásica y empezarán a considerarse como expresiones legítimas del alma, *Leib*, conectadas fisiológicamente con el cuerpo, *Körper*. La filosofía se ha preocupado más del conocimiento y del análisis de las ciencias que de los afectos, reducidos a

⁸⁶ LLAVONA, Rafael BANDRES, Javier, *Gómez Pereira y la «Antoniana Margarita», Personajes para una historia de la psicología en España*, 1995. Proyecto Filosofía en español. [en línea] Disponible en: <http://filosofia.org/cla/per/1995band.htm> [consulta: 21/10/2015].

desempeñar el papel de un subapartado menor de la Ética. Descartes en *Las pasiones del alma* y Spinoza en la parte IV de su *Ética* desarrollaron una teoría de los afectos y la llevaron a cabo desde una dimensión histórica muy singular, un tiempo en el que en música se establecieron correlaciones entre los sonidos y los sentimientos. Uno de los propósitos explícitos de la música barroca era despertar las pasiones o afectos, que se concebían como estados racionalizados que podían ser generados y estimulados por los sonidos. Giulio Caccini (1550-1618), Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) o Johann Sebastian Bach (1685-1750) consideran que las escalas mayores y tempos alegres transmiten alegría y las escalas menores y lentas expresan tristeza y las disonancias evocan miedo o pánico. El *stacatto* representa la alegría; el *legato* (ligadura) representa la tristeza. El jesuita Athanasius Kircher (1601-1680) defiende en *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, de 1650, que la teoría de los afectos es la Retórica de la nueva música, explora las características de los distintos temperamentos y las particularidades con las que diferentes hombres y animales expresan sus afectos o pasiones; un estudio que concluirá con la correspondencia entre las tonalidades musicales y las pasiones. El pensamiento español barroco giraba sobre la relación entre cuerpo y alma, unas meditaciones comunes durante los siglos XVI y XVII a hombres y mujeres, en su gran mayoría conversos, tales como Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, Fray Luis de León, Baltasar Gracián, Cervantes, Quevedo o Calderón; una tradición barroca hispana que salvaguardó la idea de que la experiencia se realiza junto a otros sujetos, en relación a ellos, afirmando, además, en contra del fatalismo protestante que en el individuo siempre queda un residuo de libertad que nunca se puede vencer ni vender, ni al Estado ni al Diablo.

Esta exploración del pensamiento era muy difícil, si no imposible, desde la filosofía, tan apegada a la voluntad de poder de los médicos hispanos del siglo XVI que analizaron minuciosamente ese flujo originario, intentos desde la medicina de la época atrapada por el rigor científicista de la cultura protestante. Los pensadores y místicos del

Barroco español sabían que todo estaba mezclado en la profundidad del alma humana, desde la música o la poesía hasta la venganza. Todo sale del mismo sitio, de lo mezclado y originario, de ese exceso que nos constituye precisamente como seres humanos.

Ese mundo poderoso, proteico, indeterminado, descentrado y rico, es correlativo a lo universal de la humanidad previa a los fenómenos y órdenes culturales, mitológicos, tribales y religiosos. Desde las investigaciones de Freud, la melancolía se ha abordado como un conflicto interno del individuo entre la conciencia psíquica y la conciencia moral, una especie de autocastigo donde el depresivo no halla ninguna lógica externa ni interna que explique su situación. Pero la melancolía escapa a toda posibilidad de definición y explicación científicas dado que, o bien estamos escapando de ella, o saliendo a su encuentro, la bipolaridad de la experiencia humana se mueve de forma pendular entre el estado melancólico creativo o depresivo y el eufórico feliz o maniaco, ambos extremos con su peligro al estar al límite de lo aconsejable por toda filosofía, clínica o religión, que recomiendan el punto medio entre todas las cosas: ni todos sanos ni todos enfermos, ni siempre melancólicos, ni siempre felices, lo maniaco-depresivo y lo triste-feliz de toda andadura, de toda lucha y de todo logro.

San Jerónimo, María Magdalena penitente, Santa María Egipciaca, y en general todas las representaciones de la estética vertical, mística y caballeresca del Barroco español del Siglo de Oro. Imágenes profundamente impregnadas de melancolía, de lagrimas de vírgenes y cristos, dolorosas y *Ecce homo*, los rostros arrobados con la boca abierta, los santos melancólicos de Ribera, las tentaciones de San Antonio, la muerte que campa a sus anchas, sensación de duelo. Creemos que gran parte de estas influencias estéticas pueden encontrarse en la modernidad y en la postmodernidad, un desarrollo cultural de un mal y un bien.

En cierto sentido creemos que esta característica humana va cambiando de aspecto o de lectura según la época. En nuestro presente la vemos en su imagen completa en la proposición literaria y filmica post moderna del vampiro bueno, fantasía del humano demasiado humano, enfermo o curado por la bilis negra.

3.1.1. Duelo de objeto:

"Tal es el frenesí de Alcibíades y el reenvío que le hace Sócrates: "ocúpate de tu alma", que más tarde Platón convertirá en: ". . .tu alma y ocúpate de este objeto al que persigues, no es más que tu imagen"; este objeto en su función de meta, de causa mortal. "Haz tu duelo de este objeto, entonces conocerás las vías del deseo, pues yo, Sócrates, no sé nada; es la única cosa que conozco acerca de función de Eros."⁸⁷

Esta cita es muy importante dentro de esta investigación, dado que aquí, como señala Lacan, Platón nos muestra que el deseo erótico no encuentra satisfacción en objeto alguno, y que si lo hace es, o temporalmente en forma de objeto-señalamiento, o supletoriamente. La obra de arte como objeto es, en ese sentido, siempre un objeto fallido, al menos en parte. Su logro, su valor, su sentido, no tienen traducción en moneda, en objeto. El acontecimiento artístico incorpora el sentido en el intercambio de una experiencia del cuerpo que no se limita a la explicación o enunciación de un estado de cosas exterior o interior al autor, sino que es la combinación de la conmoción del mundo, de lo universal en el cuerpo limitado del autor que le responde desde esa limitación específica hacia esa totalidad de la experiencia. Comenta lo real externo en el encuentro con lo real interno; es estado de cosas en combinación.

⁸⁷ LACAN, Jacques, *Seminario 10 bis Los Nombres del Padre*. [en línea] disponible en: *Padre*:<http://psikolibro.blogspot.com.es/2007/11/libros-gratis.html> [consulta: 17/03/2015].

Creemos que el poder poético de la imagen no tiene traducción en sentido material, sino espiritual.

La obra de arte señala y oculta, recubre o tapa, y al mismo tiempo representa. Éstas son las distintas fases del proceso creativo: señalar lo que falta, recubrir o tapar eso que falta, y hacer duelo por ello, fallar, o lo que es lo mismo, recuperar el objeto, en tanto que objeto perdido, reinstauración de lo que falta en su forma ausente.

Esta descripción del proceso creativo sólo es válida desde un determinado punto de vista, el de la búsqueda del autoconocimiento en la obra de arte mediante su elaboración, un trabajo que parte de un deseo de dar sentido a la experiencia vital a través del acto creativo, de ese dejar fluir la pulsión.

La autocomplementación en la obra de arte forma parte del proceso. No hay autoconocimiento sin autocomplementación. La elaboración posterior puede ser deseable o no, esto lo decide el autor y sus expectativas o deseos: quedarse en la auto-complementación puede responder al deseo de cortar los lazos con la comunidad de los hombres, o simplemente a que no existen o le son negados a la persona. Nosotros creemos que, por necesidad, ha de formar parte del proceso que todo artista hace en la creación de su mundo particular.

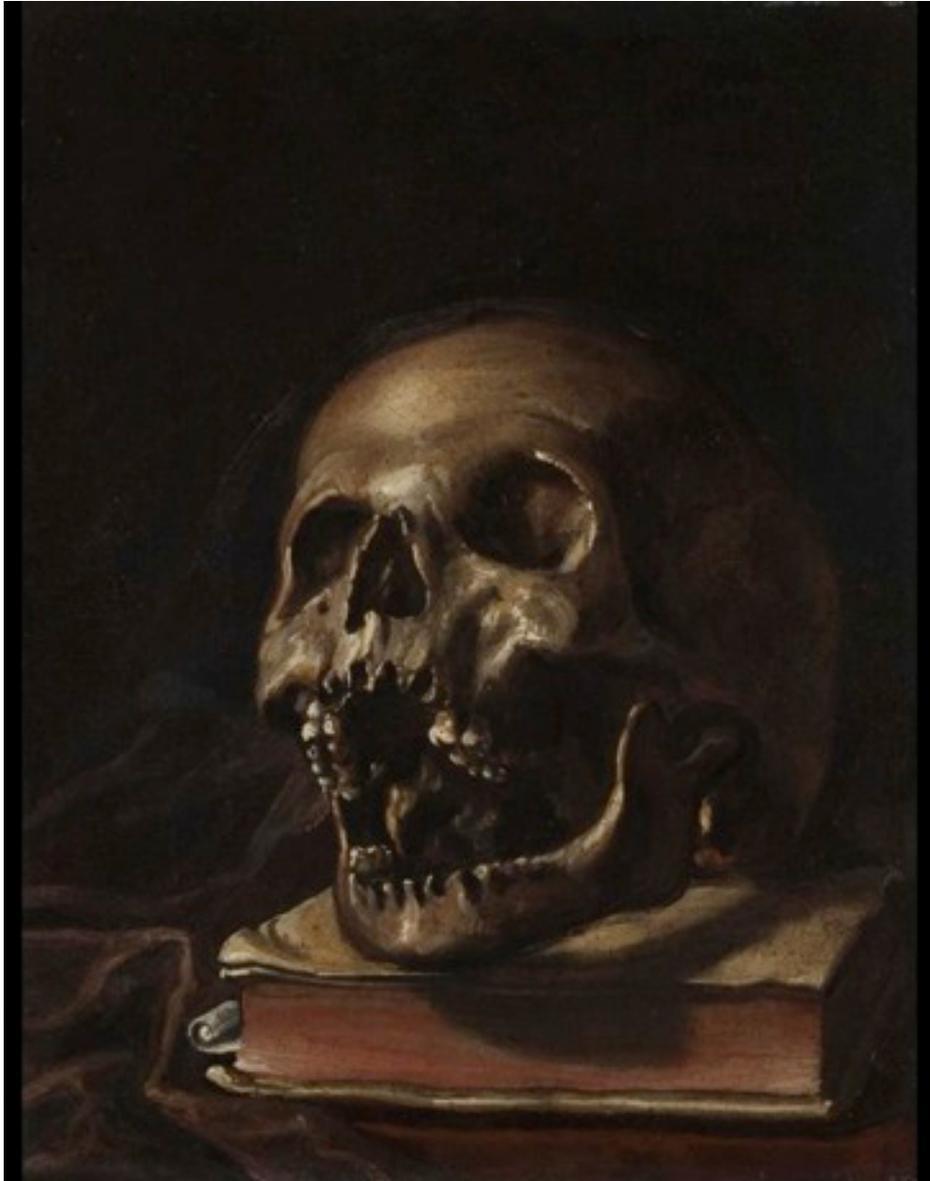
El Robinson de Michel Tournier es un hombre que ha perdido la estructura que le permitía dar al otro su posibilidad de existencia. En la soledad de su destierro, Robinson se autocomplementa, construye un doble propio que le da la estabilidad necesaria; es como el artista desterrado en su estudio, dentro de ese caparazón donde puede dar cumplimiento a ese proceso de desdoblamiento y autocomplementación. Lo vemos en Sade, que vivió diez años, de los 26 que estuvo encarcelado, en su isla particular de la Bastilla, tiempo de auto-complementación fustigada por la falta de posibilidad de dar rienda suelta a sus necesidades libidinales, a su deseo.

Encerramiento y extrañamiento del mundo que daría lugar a su obra más monumental: *Los 120 días de Sodoma*. Pero en Sade no hay el más mínimo deseo de reinstaurar ningún lazo, nada de esa nostalgia que asoma en Robinson cuando al final un navío llega. Robinson sabrá que ya no puede restaurar a los hombres en su función de otro, puesto que ha desaparecido la estructura misma que ellos podrían llenar.

“Eso era el otro: un posible que se empeña en pasar por real. Y por más cruel, egoísta e inmoral que fuese desestimar esa exigencia, eso era lo que toda su educación había inculcado a Robinson, pero lo había olvidado durante sus años de soledad y ahora se preguntaba si alguna vez llegaría a retomar el pliegue perdido.”⁸⁸

El problema es el otro en la representación. La elaboración de la obra de arte gira en torno a esta cuestión que no obstante, repetimos, se elabora por propia voluntad y necesidad. En primer término es la necesidad de autocomplementarse lo que da inicio al proceso creativo, poético. Y en ese espacio interior aislado en el que el artista se autocomplementa, no hay barreras.

⁸⁸ TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les Limbes du pacifique*, Gallimard, París, 1976, p. 47.



Domenico Fetti, 1689

3.2. CUERPO-FRAGMENTO

“Casi consumado el ciclo de la mercancía, nuestra civilización se interna resueltamente en el ciclo del excremento.”⁸⁹

La intención de este capítulo es la entender el punto de partida o la posición del cuerpo del que opera en la creación artística, la actitud general o estado de vida común a estos tres autores que vamos a analizar: Doris Salcedo, Pepe Espaliú y Juan Muñoz. Su obra se inserta en todo un conjunto de trabajos en torno a una concepción o sentimiento particular de la experiencia del cuerpo y de la experiencia artística que, en su momento (1988-1993), era producto del pensamiento de su época, que reaccionaba a la anterior, que hacía cuentas con las generaciones precedentes y rescataba y remezclaba lenguajes clásicos en cuanto a materiales y procedimientos: bronce, madera, mármol, hierro, vaciados de escayola y el uso de moldes del cuerpo, materiales industriales, e influencia de todo tipo de movimientos, como el minimalismo y el arte povera. También reaparece el uso de elementos objetuales como influencia del surrealismo, especialmente de los artistas cercanos al grupo de Bataille, en unas obras que respiraban cierta nostalgia surrealista y moderna mezclada con una visión irónica sobre ciertos aspectos del arte conceptual y performativo de los setenta. Digamos que se trata de una presentación postmoderna del acontecimiento del cuerpo-fragmento que retorna al objeto escultórico y a la presencia fragmentaria del cuerpo en él.

Los finales de los ochenta fueron un momento en el que los discursos estéticos retornaron al elemento esencial de la representación, el cuerpo humano, y donde lo escultórico recobró un nuevo impulso en esa representación, presentada, especialmente tras la aparición del SIDA, como lugar de la problemática individual y

⁸⁹ RIECHMANN, Jorge, prologo de la edición en castellano del libro de poemas de Rene Char: *La palabra en archipiélago*, Hiperión, Madrid, 1986-1996, p. 11.

colectiva. El cuerpo como campo de batalla y espacio de reivindicación de los derechos de las minorías, arte feminista, arte de género, etc. Esta experiencia fragmentaria del cuerpo era heredera de una concepción moderna del cuerpo que lo entendía, no como segmento o parte de una totalidad, sino como el resto de una desmembración, como los trozos resultantes de la implosión de todas las representaciones de un cuerpo definido, compacto y sólido en la cultura. La aparición del SIDA y la forma en que la sociedad y los medios de comunicación trataron la enfermedad y a los enfermos fue un revulsivo importantísimo en el mundo del arte que modificó el punto de vista y la vivencia del cuerpo para los artistas y la población del Primer Mundo de aquel momento. Fue algo que afectó a toda la sociedad de formas muy diversas, que van de la concienciación a la fobia social. La representación del cuerpo en el arte de finales de los ochenta y principios de los noventa está influenciada por todo un conjunto de ideas, teorías y pensamientos que provienen de las aportaciones filosóficas del posestructuralismo y la deconstrucción. Intentaremos resumir cómo se llega a esa forma específica de vivir la experiencia del cuerpo como fragmento que percibimos en las producciones de Doris Salcedo, Pepe Espaliú y Juan Muñoz, atendiendo al desarrollo de las ideas y el pensamiento filosófico que dieron lugar a una estética determinada o influida por esas nociones. Tomamos como punto de partida el supuesto de Nancy de que, ahora mismo, en el siglo XXI, nos encontramos en ese tiempo suspendido de “final del mundo del sentido”⁹⁰ que advertimos comienza a cobrar mayor intensidad, espesura, a finales de los ochenta y principios de los noventa, donde ya se anunciaba este final, esa llegada a una extenuación de las ideas y supuestos que sustentaron el movimiento moderno hasta esos días. En ese sentido las aportaciones de Foucault resultan fundamentales; es un pensador, un filósofo en activo, vivo en el momento en que se produjeron los trabajos escultóricos que vamos a analizar. Hablamos de una época marcada por la aparición del SIDA, acontecimiento que conferirá un tono emocional específico a toda una

⁹⁰ NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, la marca editora, 2003, p. 24.

generación de artistas que, como Doris Salcedo, Pepe Espaliu, Juan Muñoz y muchos otros, recuperaron para la escultura rasgos y modos de la modernidad, pero en su caso remarcados por una melancolía, una pesadez en sus representaciones del cuerpo, en las que se vislumbra el agotamiento final de los presupuestos que leemos en Nancy.

3.2.1. El ciclo moderno

El ciclo moderno lo percibimos, más que como un periodo histórico, como la consecuencia del desarrollo paulatino de un proyecto occidental con vocación expansiva, imperialista; un movimiento globalizador que confió, y confía, de forma absoluta en el progreso y el poder de la razón, en el desarrollo del conocimiento y en el perfeccionamiento e instrumentalización de la ciencia. El ciclo moderno es un espacio de tiempo histórico poco claro, que comienza aproximadamente a finales del siglo XVII y llega hasta nuestro tiempo. La primera parte de éste ciclo es lo que se denomina época clásica, que finaliza en la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se produce la brecha definitiva y comienza la modernidad propiamente dicha. La época clásica sería un tiempo de germinación y maduración de todo un conjunto de potencialidades que en su desarrollo terminan por fracturar las categorías de espacio y tiempo, de lenguaje y sentido del mundo. Lo moderno se nos presenta como lo nuevo que rompe con lo anterior, un antes y un después que implica además una nueva distribución, un cambio en el qué o el a quién atribuimos la potencialidad de definir el sentido del mundo después de las diversas crisis en el pensamiento occidental, rupturas que separan definitivamente los campos epistemológicos de la ciencia entre ciencias positivas y ciencias humanas. Una fractura que conduce a una vivencia del cuerpo para el individuo moderno que es consecuencia de esa duda fundamental

acerca de la propiedad de quien habla en ese cuerpo, de quien habla en su nombre en la cultura. Desde los inicios del ciclo moderno la cultura occidental viene exportando o imponiendo una civilización centrada en la explotación de los recursos naturales y humanos, aportándonos también grandes avances médicos y científicos así como visiones críticas y filosóficas, obras literarias y del pensamiento y aportaciones artísticas y culturales muy valiosas, pero que han supuesto también tal desgaste de las certezas, tal oscurecimiento de los proyectos, tal duda sobre las palabras, que nos ha colocado en una posición vencida frente a una verdad irreductible, un mundo netamente capitalista donde todo valor es reducido, aplastado en la moneda. Es a partir del siglo XIX —como señala Foucault en su texto *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*— donde se produce ese divorcio definitivo con la cultura clásica que separará para siempre las palabras, los corpus teóricos de la propiedad de las cosas. Los discursos ya no soportan las cosas y ese lugar es ocupado por el discurso científico, histórico, por la reducción y el vaciamiento de las cosas y los cuerpos resultado de la mirada objetiva, aséptica y deshumanizada de la ciencia:

“De este modo, el análisis ha podido mostrar la coherencia que ha existido, todo a lo largo de la época clásica, entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor. Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres; una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo; el análisis de los cambios y de la moneda cede su lugar al estudio de la producción, el del organismo se adelanta a la investigación de los caracteres taxonómicos; pero, sobre todo, el lenguaje pierde

su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado.”⁹¹

“Ahora bien, esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la *episteme* de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo xvii) y aquella que, a principios del XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos.”⁹²

A partir de éste señalamiento de Foucault en el Renacimiento, un espacio histórico en el que aún no se ha producido el divorcio definitivo entre el mundo de la representación, una idea de Schopenhauer, y la visión científica del mundo, localizamos una particular fractura en la imagen del cuerpo que se produce en esa transición del periodo clásico a la modernidad: La *De humani corporis fabrica* de Andreas Vesalio. No es ésta exactamente una representación artística, sino científica, que se sitúa tanto en el centro de interés de los artistas como de los científicos del Renacimiento, hombres de cultura a los que el proyecto de Vesalio quiere servir, una superposición de los intereses del proyecto que en realidad da cuenta del principio de la ruptura definitiva entre dos formas de estructurar la cultura y el conocimiento, constatada a finales del siglo XIX entre las ciencias positivas y las ciencias humanas.

El libro sobre la fábrica del hombre ya no es, como indica su título, un libro sobre el hombre, sino sobre su fábrica. Este libro supone la salida, la pérdida del hombre de su cuerpo y la entrada, el retorno, al cuerpo como organismo, como cosa. La Literatura como espacio determinado por esa arqueología de las ciencias humanas practicada en el texto de Foucault nos hace imaginar una idea distinta del cuerpo, de la literatura, del libro; un mundo de personas-texto, de hombres-libro, de cuerpos autotatuados, que nos conduce inevitablemente al cuerpo del autor. ¿Qué es un autor? ¿Qué es un discurso? ¿Qué papel juegan las imágenes artísticas en la redefinición de estos conceptos? Creemos, como Foucault, que el espacio donde las ciencias humanas se

⁹¹ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* Siglo XXI, Editores, Buenos Aires, 1968, p. 8.

⁹² *Ibidem*, p. 7.

originan y adonde retornan es un espacio del que sólo la escritura puede dar cuenta. Definitivamente desde la modernidad, y por mucho tiempo, es el cuerpo el origen de algo que va camino de la escritura, que se torna tatuaje, libro.

Eso es, a nuestro entender, lo que tanto Foucault como Deleuze o Klossowski ven en la figura de Nietzsche: la de un filósofo-escritor que se hace a sí mismo en su escritura, texto que nace de una lucha contra las fuerzas destructivas de su organismo que le impedían trabajar y a las que escucha atentamente, y también una lucha contra toda certeza externa, contra todo sistema, contra toda razón, que quiere contener o dominar a esas fuerzas del cuerpo negándole la voz. Para nosotros, en lo que a imagen del cuerpo se refiere, el ciclo moderno comienza con ese libro o proyecto anatómico-artístico de Vesalio, momento fundamental de la fractura de la visión occidental del cuerpo en el Renacimiento.

3.2.2. El “*renacimiento*” de Warburg

¿Qué encontró Aby Warburg en el Renacimiento? Warburg estaba preocupado por el problema histórico de las imágenes, de su interpretación en tanto que algo que retorna, de un *lo mismo* que sobrevive en las imágenes aunque su aparición simule algo distinto. Es una crítica a esa historicidad que aísla las cosas, como señala Foucault, lo que Warburg quiere cambiar. Y es en el estudio de las imágenes del Renacimiento donde encuentra una vía de investigación que transforma la visión histórica de las imágenes. Desde el papel de psico-historiador del arte que se atribuye a sí mismo, Warburg traza teorías que no llega a desarrollar totalmente al ser interrumpidas por sucesivas crisis nerviosas. Son ideas muy ambiciosas, que ponen y

dejan al descubierto las deficiencias del método histórico, por etapas y con estilos sucesivos, de Winckelmann. Abrió todo un conjunto de investigaciones que cristalizaron en un momento preciso en la producción de un texto, una escritura que nace de la necesidad de preparar la presentación de una conferencia en la clínica de Kreuzlingen como demostración del restablecimiento de su salud mental: *El ritual de la serpiente*,⁹³ un acto y un texto que son al mismo tiempo una síntesis aproximativa de sus múltiples investigaciones sobre la imagen en ámbitos muy diversos y la prueba de la coherencia de su discurso, todo ello incardinado en la descripción de un viaje por el sur de los Estados Unidos y su encuentro con los indios Pueblo. Los síntomas de Warburg son también los del hombre moderno en general; son el producto de una deriva que desde la experiencia de la Primera Guerra Mundial afectarían al equilibrio mismo de la cultura y llevarán a Warburg de lo maniaco a lo depresivo, de la psicosis a la esquizofrenia. “El diagnóstico hasta ese momento era irrevocablemente esquizofrenia. Así había sido etiquetado Warburg a su llegada a Kreuzlingen. El diagnóstico de Kraepelin, en cambio, es: “estado mixto maniaco-depresivo” (...)”⁹⁴ Discusión médica sobre la denominación patológica en el diagnóstico inicial de Warburg entre Biswanger y Kraepelin, determinación final con la que se abre a Warburg una nueva esperanza de restablecimiento de su salud, proceso infinito de curación, como lo denomina Biswanger, donde la escritura como organización del pensamiento ocupa un lugar primordial en ese proceso interminable de curación y fijación en el texto-conferencia que imparte Warburg en Kreuzlingen. *El ritual de la serpiente* se compone de una compilación de fotografías comentadas de un viaje por el sur de los Estados Unidos y reflexiones sobre la naturaleza de la imagen, superpuestas a la fascinación antropológica de un ritual de los indios Pueblo, una manifestación muy distante, culturalmente hablando, de Warburg, pero en la que éste encuentra un nexo entre el paganismo de los indios y el desarrollo del paganismo

⁹³ WARBURG, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, Madrid, 2008.

⁹⁴ STIMILLI, Davide, *La tintura de Warburg*, prólogo a: BISWANGER, Ludwig, *La curación infinita, historia clínica de Aby Warburg*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2007, p. 14.

occidental; un cauce, un curso en la escritura en el que confluir y poder organizar, a su manera, con su estilo, muchas de las observaciones y reflexiones realizadas en otros estudios dispersos, y aquí interconectados, de tal forma que sus contemporáneos no fueron capaces de interpretar sin establecer una conexión con la situación patológica de Aby Warburg, algo totalmente comprensible pero triste, que nosotros entendemos como el resultado de la presencia del cuerpo del artista, o del autor en el tiempo de la producción de la obra, hecho que dificulta muchas veces la lectura por un entorno condicionado por la familia y por los intereses económicos e intelectuales que rodeaban a este personaje, tan fascinante como ninguneado. Sus propias circunstancias históricas y personales dificultaron una producción hoy revisitada profusamente en la reflexión contemporánea sobre la imagen y la Historia de Arte. Warburg, más que localizar en el Renacimiento la fractura con la palabra, como señala Foucault, encuentra allí “el retorno de lo mismo”. Su visión, antropológica y de historiador del arte, rompe con la visión lineal de Winckelmann, proponiendo una visión transversal que permite enlazar las dos categorías separadas de tiempo: el *tiempo Mítico* y el *tiempo Histórico*⁹⁵. Para nosotros resulta de interés el texto de Warburg por varias razones: nos interesa especialmente el modo en que esta producción textual se produce y se presenta, los diferentes tiempos que abarca su producción y presentación, que apoyan la idea del libro, del texto, como acontecimiento y como estructura de sentido. Warburg tiene visiones, encuentros, con imágenes muy potentes: el Laocoonte, la ninfa, el ritual de la serpiente... De esos encuentros nacen las diferentes necesidades de dar respuestas a lo potente de esas colisiones estéticas, experiencias que le llevan a buscar en todo tipo de conocimientos científicos las bases para su gran empresa explicativa, que se conforman en una lectura particular del *Nachleben* o supervivencia de las imágenes, y de las *Pathosformel*, formas del pathos en las representaciones del cuerpo.

⁹⁵ Nos referimos a los conceptos de: Tiempo mítico y tiempo Histórico desarrollados por Mircea Eliade en su texto: *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emecé, Madrid, 2003.

El ritual de la serpiente hay que entenderlo como un acontecimiento particular en un entorno específico, el de la curación en una producción textual y una presentación de imágenes, ideas y reflexiones a modo de conferencia. Creemos que constituye un formato muy interesante de presentación de algo que no es exactamente una producción artística a pesar de contener fotos tomadas por Warburg, imágenes. Pero tampoco es exactamente una producción científica, que surge de una combinación “inapropiada” de una variedad de ramas incipientes del conocimiento: la Arqueología, la Antropología filosófica de Cassirer, la Filología y el estudio de las religiones de la antigüedad, etc. El aporte fundamental de Warburg es una visión cruzada, un enroscamiento de las imágenes y de las fuerzas ambiguas que contienen en su potencialidad proteica, expresiva e interpretativa del pathos, como el que se produce en la cúpula entre serpientes donde dos o más serpientes se unen en su abrazo que se cruza y enrosca permanentemente atravesando la historia de las imágenes; una visión que nace de ese deseo de reconectar el tiempo mítico y el tiempo histórico, un sentimiento de pérdida, fractura y desconexión entre ambos tiempos que el propio avance científico y los catastróficos hechos históricos intensificaban irremediabilmente en la cultura de la época, alimentando la nostalgia y el sentimiento de duelo por un paganismo irrecuperable puesto ahora, ante los ojos de Warburg, como un vestigio vivo en su viaje por los Estados Unidos. Pero allí, en el desierto, lo mismo no es igual, es lo mismo que ha crecido de forma distinta en un lugar distante que se ha decantado de forma particular entre unos aborígenes y su cultura, con el supuesto origen oriental de los nativos americanos que se les atribuye o sugiere, más las influencias del catolicismo que llega a ellos a través de los españoles, mixturado con el respeto que se profieren los unos a los otros, los curas católicos y sus representantes religiosos indígenas; un ritual pagano que comienza con una misa católica en una iglesia plagada de pinturas y símbolos cosmológicos paganos, en una iglesia presidida por un altar barroco y dirigida por un cura ayudado de un intérprete. Pero, ¿qué es exactamente lo que encuentra en los indios Pueblo y en su ritual? ¿Qué es lo que

siente como perdido para el conocimiento occidental? Más allá de una idea mitificada del hombre primitivo, puro:

“En la pantomímica danza de los animales, la imitación es un acto de culto que expresa con la más alta devoción la pérdida de identidad, al lograr fusionarse con un ente extraño. La danza de las máscaras de los pueblos llamados <<primitivos>> es, teniendo en cuenta su esencia originaria, un testimonio de religiosidad social.”⁹⁶

En principio señala una relación distinta con su entorno natural, con los animales y fenómenos naturales con los que se fusionan los indios Pueblo en su ritual, y en segundo lugar la determinación en un animal mítico: la serpiente, la representación de una confluencia con el paganismo en la Grecia Clásica. Lugar de confluencia y de fractura entre la cultura oriental y la occidental:

“Por ejemplo, en el culto orgiástico a Dionisos, las ménades también bailaban con serpientes vivas, llevándolas en una mano y sobre la cabeza a modo de diadema, mientras con la otra sostenían al animal que debía ser desgarrado durante la ascética danza sacrificial en honor del dios. A diferencia del ritual *moki*, el delirio del sacrificio sangriento era el punto culminante y la razón fundamental de la danza religiosa. (...) La abolición del sacrificio sanguinario, como principal concepto de purificación, marca el paso de la evolución cultural de Oriente a Occidente.”⁹⁷

Lo que anhela Warburg, lo que ya no encuentra en la cultura occidental, es esa pérdida de identidad, el trance por el que se disuelven las barreras que la experiencia del cuerpo impone en la cultura y que, en este caso, se muestran como un acto religioso que organiza desde dentro la vida social de los indios. Una disolución y una reintegración en un ritual comunitario. Una cultura basada en una experiencia del cuerpo que supera al lenguaje, al orden racional e individual en el que se basa y organiza la cultura occidental. Warburg estaba influido por Nietzsche, compartía con él su visión particular del mundo helénico, en el que Nietzsche había localizado un punto

⁹⁶ WARBURG, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, Madrid 2008, p. 28.

⁹⁷ *Ibidem*, p.48.

de fractura en la tragedia griega y el desplazamiento del coro y de Dionisos del centro de la representación por Apolo. La razón de lo apolíneo que vence a las fuerzas desintegradoras de lo dionisiaco.

“Nietzsche ha desbancado a lo *inteligible en sí*: pero no puede atacarlo en las conciencias, ni hablar en nombre de la no– palabra: por eso permanece mucho tiempo pendiente de los problemas de la cultura a partir de su visión de la *Grecia trágica. El nacimiento de la tragedia (a partir del espíritu de la música)* no hace más que explicitar de manera prestigiosa el aspecto *helenizante* de su fantasma secreto: la búsqueda de una “cultura” en función de la fuerzas de la no–palabra. Fantasma del que se sirve tanto para actuar sobre los espíritus por todo lo que esa búsqueda tiene de ambigüedad como para defenderse él mismo de las fuerzas de la inercia. En cuanto a la discusión y su entorno, su visión del “estado helénico” había espantado a Wagner y otro tanto a Rhode. Es el encuentro con Rée, conciencia desengañada, lo que anima en Nietzsche una propensión desmitificante. Pero enseguida los furiosos asaltos de su mal lo arrojan a un período de aislamiento que favorece los estados contemplativos y el abandono mayor a las tonalidades del alma: es durante uno de esos momentos, cuando en el mes de agosto de 1881 va a sorprenderlo en Sils–Maria el éxtasis del “Eterno Retorno” .”⁹⁸

Ambos compartían esa idea del mundo helénico y el interés por la historia de la cultura, sentían el deseo de restablecer una cultura basada en una experiencia del cuerpo que no se sostuviera en el discurso, en la palabra o en la razón, que no se explicara por la Historia. Pero como señala Didi Huberman:

“En la medida que Warburg fue un lector atento de *El nacimiento de la tragedia* y, sin ninguna duda de la segunda *Inactual* -que tan de cerca concernía a la cuestión metodológica de su propia disciplina-, no hay ninguna coincidencia que suponer entre la emergencia filosófica de la plasticidad que caracteriza, en Nietzsche, a la *materia-memoria* del devenir y la emergencia histórico-antropológica de la plasticidad que caracteriza en Warburg, a los *materiales-imágenes* del devenir.”⁹⁹

⁹⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Altamira, Buenos Aires, 1995, p. 29.

⁹⁹ DIDI HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente, Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores S.L., Madrid.2009, p. 144.

La supervivencia de las imágenes del cuerpo de la que habla Warburg no tiene nada que ver con la idea de Nietzsche del eterno retorno. En ese sentido nos acogemos a la crítica de Borges, que en uno de los ensayos de *Historia de la eternidad*¹⁰⁰, de 1936, lanza una diatriba sobre este “descubrimiento” de Nietzsche. Según Borges, el eterno retorno de Nietzsche es una doctrina abominable y en absoluto novedosa; a nuestro modo de ver tendría más que ver con una experiencia del cuerpo, una sensación muy intensa que percibió, que vivió Nietzsche en los bosques de Silvaplana, algo así como una intensa y particular sensación de *déjà vu*. Lo que nos interesa y vemos en Nietzsche y Warburg es la particular relación que mantienen ambos con su cuerpo, el cuerpo de una clase de autor muy particular que percibe su vivencia en la cultura fuera del tiempo histórico y del positivismo radical de la ciencia. Una visión de lo orgánico del cuerpo a la que hemos accedido por el progreso científico, que finalmente conduce a un vaciamiento de su sentido. Lo que Nietzsche reivindica es la voz sin palabra, la historia fuera la Historia de eso orgánico del cuerpo. Nietzsche en su aforismo 16 de *Humano, demasiado humano*, dice:

“(…) lo que nosotros ahora denominamos mundo es el resultado de muchos errores y fantasías que han producido poco a poco en la evolución global de los seres orgánicos, que han crecido entrelazándose y ahora nosotros heredamos como un tesoro acumulado de todo el pasado, como tesoro: porque sobre él descansa el valor de nuestra humanidad. De este mundo de la representación la ciencia estricta apenas nos puede desligar en una pequeña medida (...) la ciencia puede, sin embargo, clarificar poco a poco y paso a paso la historia de la génesis de aquel mundo (...) y elevarnos, al menos por momentos, por encima de todo el proceso. Quizá reconozcamos entonces que la cosa en sí merece una sonrisa homérica: porque *parecía* mucho, incluso todo, y propiamente está vacía de significado.”¹⁰¹

Ambos autores, Warburg y Nietzsche, estaban interesados en romper con la visión histórica, científica del cuerpo en la cultura; estaban interesados en una definición de

¹⁰⁰ BORGES, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Alianza, Madrid, 2000.

¹⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Editores Mexicanos Unidos, Mexico, 1986, aforismo 16.

cuerpo —uno desde su papel de historiador de las imágenes, y el otro desde la de filósofo crítico y místico— que en ambos transcendía las categorías formales, históricas y científicas de su tiempo. Ambos padecieron trastornos que aparecían como interrupciones del cuerpo en sus investigaciones, en su trabajo, y que provenían de cuadros patológicos muy diferentes. Warburg padecía un trastorno maniaco-depresivo, que en la fase maniaca le llevaba a trabajar intensamente en sus investigaciones, para luego caer en un estado depresivo en el que era imposible trabajar, en el que perdía no solo el interés por el mundo, sino también la autoestima sobre sí y sobre su trabajo. Nietzsche era un hipocondriaco que padecía una multitud de pequeños trastornos físicos que provenían de una naturaleza hipersensible a los cambios atmosféricos, de temperatura, alimenticios, etc. Como muy bien nos describe Stefan Zweig en su texto *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, donde dice:

“En su interior lleva un manómetro, lleva mercurio; es la excitación misma; entre su pulso y la presión atmosférica, entre sus nervios y la humedad del ambiente, parece que existen misteriosos contactos eléctricos. (...) Nietzsche es un diagnosticador genial, que se entrega al placer del psicólogo curioso hasta en su propio dolor y hace de sí mismo un “caso de observación y estudio”.¹⁰²

El cuerpo y sus dolencias eran la brújula sin palabras, que se expresaba de otro modo y que guiaba a Nietzsche en sus investigaciones. Nietzsche estableció una particular relación con la enfermedad y su escritura. En ese sentido resultan también muy interesantes las reflexiones de Pierre Klossowski en su texto *Nietzsche y el Circulo Vicioso*, porque explican la particular vivencia del cuerpo de Nietzsche, de las migrañas que le impedían trabajar y de las que da cuenta en sus cartas, confesiones a amigos a partir de las que Klossowski traza esa relación entre enfermedad y producción textual.

¹⁰² ZWEIG, Stefan, *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Acantilado, Barcelona, 2010, pp. 252-253.

“Si el cuerpo concierne tanto a nuestras fuerzas más inmediatas como a *las más remotas* por su origen, todo lo que el cuerpo *dice* –su bienestar y sus indisposiciones– es lo que mejor nos informa sobre nuestro destino. Así es como Nietzsche quiere remontarse hacia lo más lejano de sí mismo para comprender lo inmediato.” (...) Durante mucho tiempo Nietzsche experimenta y vigila apasionadamente esa concurrencia disolvente de fuerzas somáticas y anímicas. Mientras más escucha al cuerpo, más desconfía de la *persona que el cuerpo sostiene*... Si ese cuerpo es a tal punto doloroso, si el cerebro sólo envía señales de socorro, es porque se trata de un *lenguaje* que busca hacerse entender al precio de la razón. De ahí el recelo, el odio, la rabia hacia su propia persona consciente y razonable. (...) El cuerpo quiere hacerse entender por intermedio de un lenguaje de signos descifrados falazmente por la conciencia: ésta *constituye ese código de signos* que invierte, falsifica, filtra lo que se expresa a través del cuerpo.”¹⁰³

Partiendo de la visión crítica de Nietzsche frente a la ciencia, la razón y el lenguaje, y la pregunta sobre el arte y el lenguaje poético de Mallarmé, Foucault se enfrenta de nuevo a la tarea de desentrañar la historia de la cultura desde otro punto de vista, no exactamente el del filósofo, ni el de la crítica literario, sino el de ese arqueólogo de las ciencias que aspira a esclarecer la forma en que, en la modernidad tardía, las palabras y las cosas han dejado de estar conectadas, contenidas las unas en las otras, una búsqueda que con su aporte crítico apoyado en Nietzsche y en Mallarmé —un filósofo y un poeta— nos plantea a partir de sus ideas y aportaciones la propuesta de del espacio literario en el encuentro de la literatura en el Renacimiento como lugar de reinstalación en la escritura de lo fracturado, de re inserción de los objetos clásicos del conocimiento por un movimiento literario que se desarrolla entre los siglos XV y XVI y cuyas manifestaciones tempranas pueden ser observadas ya en la Italia de los siglos XIII y XIV. Un movimiento que se caracteriza por la recuperación humanista de la literatura clásica grecolatina y que se difunde con gran fuerza gracias a la invención de la imprenta hacia 1450. Pero el contenido del texto de Foucault *Las palabras y las*

¹⁰³ KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Altamira, Buenos Aires, 1995, pp. 36-37.

cosas es ambivalente; como señala Deleuze, un regalo envenenado. Foucault ubica en el Renacimiento el inicio de la fractura, que será definitiva en la segunda parte del siglo XIX; lo señala igual que lo hace Warburg, pero de otro modo, y encuentra en la arqueología una posibilidad de análisis de esas rupturas y transformaciones de las ideas y los conocimientos.

“Tenemos la fuerte impresión de un movimiento casi ininterrumpido de la ratio europea desde el Renacimiento hasta nuestros días, (...). Quizá sea posible que los conocimientos se engendren, las ideas se transformen y actúen unas sobre otras, pero ¿cómo? hasta ahora los historiadores no nos lo han dicho); de cualquier manera, hay algo cierto: que la arqueología, al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad.”¹⁰⁴

Foucault prefiere la visión arqueológica a la histórica. Esa posición científica de la arqueología le proporciona una visión de conjunto que va más allá de la linealidad de la visión histórica. Desde esa posición, su mirada le permite un análisis que pretende reinstaurar una nueva relación con la presencia de los objetos clásicos del saber, advirtiéndonos de la ruptura que se produce cuando el lenguaje pierde su privilegio para representar en detrimento del discurso científico que ocupa todo el espacio de definición de los fenómenos:

“(…), el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado.(...); en su balbuceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizá imposible el ser dividido del lenguaje. La gran tarea a la que se dedicó Mallarmé, hasta el fin de su vida, es la que nos domina ahora; en su balbuceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizá imposible el ser dividido del lenguaje. La empresa de Mallarmé por encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra, en esta minúscula y material línea negra trazada por la tinta sobre el

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* Siglo XXI, Editores, Buenos Aires, 1968, pp. 7-8.

papel, responde en el fondo a la cuestión que Nietzsche le prescribía a la filosofía. Para Nietzsche no se trataba de saber qué eran en sí mismos el bien y el mal, sino qué era designado o, más bien, quién hablaba, (...). A esta pregunta nietzscheana: ¿quién habla? responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario. (...), Mallarmé no cesa de borrarse a sí mismo de su propio lenguaje, a tal punto de no querer figurar en él sino a título de ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo.”¹⁰⁵

Esta conjunción entre el pensamiento crítico de Nietzsche y la visión nihilista de la Literatura de Mallarmé que nos muestra Foucault abre lo que Blanchot denominará “espacio literario”, lugar de la escritura de los cuerpos y emplazamiento de un espacio simultáneo de construcción y de disolución del individuo que aparentemente tiene dos polos pero que en realidad es un espacio oval ambiguo: por un lado el polo representado por la voluntad de una afirmación individual, reafirmada sobre la duda penetrante acerca de quién habla en el cuerpo de Nietzsche, y por otro el del deseo de disolución de un yo-autor en Mallarmé. En la visión de Foucault, ambos, Nietzsche y Mallarmé, han terminado por dejarnos desnudos de toda certeza interna y externa acerca de quién habla, de la propiedad del cuerpo hablante, de la propiedad de la palabra. Es ésta una posición precaria, pero perfecta para iniciar, no una reprogramación de la modernidad, sino su acabamiento y encaje final. Esta visión contradictoria se tensa, se extrema y agota en la literatura de Artaud y la ruptura con un lenguaje que no puede dar cuenta de su cuerpo. El cuerpo escrito de Artaud anuncia el principio del fin del ciclo moderno de la escritura de los cuerpos, escritura que, llevada a su extremo, se enfrenta a la imposibilidad de encontrar signos que puedan dar cuenta de la experiencia desgarradora del ser. Toda invocación a un nuevo lenguaje se torna estéril después de la experiencia de Mallarmé, de Artaud, de Celan. En el juego moderno de los espejos, de las representaciones, de los dobles, el

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 297.

que queda atrapado siempre es el cuerpo del artista, centro final en el que concluye, en el que queda delimitada la representación en el proyecto de la modernidad. En su texto *Las palabras y las cosas*, Foucault lleva a cabo un análisis muy interesante. En el primer capítulo, *Las Meninas*¹⁰⁶, describe el cuadro de Velázquez como un dispositivo moderno de representación donde el objeto principal que se representa es el acto mismo de la representación, el suceso del autor pintando en su estudio. Ese es el nuevo centro, aquí queda finalizada una forma de entender la práctica del arte que llega hasta nuestro días, donde el autor y el hecho de representar, el acontecimiento, son los temas principales. Pero en esa obra de Velázquez quedan muchos restos de órdenes de un pasado que están muy presentes en el cuadro, representados en el envés de la imagen. Sin embargo, el emplazamiento del cuerpo del artista en la imagen está aquí finalizado; a partir de aquí, todos los demás que se encuentran presentes en la escena de ese cuadro, todos los antiguos ordenes representados en ellos y que se manifiestan en la representación, irán desapareciendo poco a poco hasta dejar, no ya al autor frente al lienzo en blanco, sino lo blanco, lo indiferenciado de su cuerpo, sin más sentido que el suyo propio; el sinsentido o sentido distinto de lo orgánico del cuerpo, de su especificidad biológica e impersonal, en ese desnudamiento y sin otro espacio de constatación que el de la escritura como incisión dolorosa que haga cuerpo, trabajo de inscripción en un afuera propio, cuerpo hecho a pinchazos en los textos-tatuados en la propia piel de quien los escribe, de las imágenes-jirones de esos cuerpos escritos en un combate contra toda certeza interior y exterior. El cuerpo es el tema de la modernidad, pero es sobre todo el cuerpo del artista en la imagen lo que siempre acaba por mostrarse transmutado en multitud de posibilidades de representación de su estado fragmentario. En el arte occidental tendemos a atribuir el cuerpo entendido como fragmento principalmente a las representaciones de esa modernidad que transcurre entre los años 1918 y 1939, el periodo de entreguerras. Es cierto que nunca hasta entonces se había visto en ningún

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 13.

otro periodo histórico tal profusión de imágenes del cuerpo donde se explicita de una forma tan evidente ese sentimiento de un cuerpo fragmentado, dolido, mutilado, descompuesto y recompuesto: los productos destilados de un lento proceso cultural de erosión de la imagen del cuerpo en tanto que capaz de dar sentido al mundo desde dentro de la propia cultura. Una erosión que en ese periodo de entreguerras acabó en una disolución de sus límites, un derrumbarse por dentro con una inusitada violencia, dando rienda suelta a todo un conjunto de sentimientos largamente larvados. Explicitación que vemos en esa sucesión ambivalente de movimientos artísticos que contienen tanto audacia y deseo de cambio y revolución como melancolía por lo que se pierde, ambivalencia de los sentimientos modernos hacia el pasado y hacia el futuro que se tornarían en incredulidad y desconfianza totales tras la constatación de la capacidad de perder el control sobre los instintos primarios del individuo, y la incapacidad de la cultura para contenerlos. Una pérdida de certidumbre en el ser humano que la experiencia del nazismo y el Holocausto de la II Guerra mundial pondrían crudamente sobre la mesa. Hans Frank, Gobernador General de la Polonia ocupada por los nazis y jefe absoluto del territorio durante los siguientes seis años, dijo durante una reunión en el Palacio de Wawel: “El instinto predador es uno de los instintos primarios de la humanidad, el placer de apoderarse del botín constituye una de las experiencias más sensuales de la humanidad. Los polacos no tienen ningún derecho, todo es para Alemania, y ni hablemos de los judíos.”¹⁰⁷ Hans Frank daba por fin cumplimiento a un instinto básico de todo ser humano ya anunciado, escrito por Sade, señalado por Freud y codificado “científicamente” por Alfred Adler como impulso de dominación: el hombre, el varón, quiere primariamente imponerse, dominar. La individualidad enajenada de Hans Frank y de muchos otros por sus nuevos poderes les llevó a cometer toda clase de excesos. Hans Frank era feliz a la manera de un príncipe renacentista en su palacio, rodeado de las obras de arte que había confiscado

¹⁰⁷ ZDF, reportaje, *La invasión, el estallido de la Segunda Guerra Mundial La primera víctima*, una producción de ZDF. [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6EwKlu0Hm4c> [consulta: 12/08/2015].

al enemigo. Tanto él como su familia disfrutaron del botín obtenido, que incluía propiedades, personas y objetos, para acabar pidiendo perdón en Núremberg y convirtiéndose a última hora al catolicismo. Nada sería igual desde entonces, ni para el hijo de Hans Frank, Niklas Frank¹⁰⁸, ni para ninguno de nosotros. La visión de los cuerpos en los campos de exterminio fue —y es— el final terrible de un mal sueño, el de la posibilidad de la realización del individuo en una construcción cultural, social y políticamente estructurada sin correr el peligro de caer en la enajenación.

3.2.3. Vesalio

Para comprender cómo se pudo llegar a ese punto de enajenación de la “noción del otro” haremos un recorrido que comienza con ese punto de inflexión clave en la aparición de unas imágenes, tampoco exactamente las primeras, pero sí las primeras en alcanzar una popularidad sin precedentes. Nos estamos refiriendo a la *Humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio, publicada en Basilea en 1543, una obra artística y científica con la que se popularizaron visiones del cuerpo absolutamente perturbadoras, nuevas, al menos para todos aquellos que tuvieron contacto con esta obra tras sus innumerables reediciones. Obra cuya aportación fundamental es que basó sus estudios anatómicos en la observación directa de los cadáveres diseccionados, enmendando los errores cometidos por Galeno. Sabemos que en el Renacimiento confluyeron una serie de elementos transformadores de toda la estructura de la cultura occidental: el "Descubrimiento" de América, la Cosmogonía de Galileo y Copérnico, la fractura de la hegemonía religiosa y profana de la Iglesia Católica, la aparición de un concepto secular del Estado, la expansión de la imprenta,

¹⁰⁸ FRANK, Niklas, *In the Shadow of the Reich*, Alfred a Knopf, 1991.

las transformaciones que supuso en el lenguaje y la cultura la difusión de los textos y el uso de los idiomas nacionales. Todo ello en un lapso muy breve de tiempo, históricamente casi instantáneo: Paracelso murió dos años antes de la publicación de los libros de Vesalio y Copérnico; Leonardo era amigo de Maquiavelo y contemporáneo de Miguel Ángel, de Rafael, de Durero, de Cristóbal Colón, de Antonio Benivieni, de Savonarola, y de Martín Lutero; Galileo nació el día en que murió Miguel Ángel y fue contemporáneo de Descartes, Bacon, Harvey y Kepler. En ese breve lapso (de 1543 a 1661) nació y vivió Andrés Vesalio, creador de la revolución anatómica; en ese tiempo trabajó Ambroise Paré, precursor de la cirugía moderna, Fracastoro escribió su profético texto sobre las infecciones, Malpighio reveló un mundo microscópico nuevo con el descubrimiento de la circulación de la sangre, Harvey se convirtió en el padre de la fisiología y de la medicina científicas y Thomas Sydenham renunció a la especulación escolástica y regresó a la medicina hipocrática. Pero el gran paso en la revolución anatómica no lo dieron los médicos sino los artistas. Como resultado del naturalismo del siglo XV, los grandes maestros de la pintura como Verrochio, Mantegna, Miguel Ángel, Rafael y Durero hicieron disecciones anatómicas en cadáveres humanos y dejaron dibujos de sus estudios. Uno de los más grandes anatomistas de esa época fue Leonardo da Vinci (1452-1519), en cuyos cuadernos es posible ver la transición entre el artista que desea mejorar sus representaciones del cuerpo humano y el científico cuyo interés es conocer mejor su estructura y su funcionamiento. Leonardo planeaba escribir un texto de anatomía humana en colaboración con Marcoantonio della Torre (1481-1512), profesor de la materia en Pavía, pero la muerte prematura de éste no lo permitió y sus maravillosos dibujos anatómicos permanecieron ocultos hasta el siglo XX. El genio de Leonardo no tuvo desgraciadamente gran impacto entre sus contemporáneos y sucesores inmediatos al ir muy por delante de su época. Pero el tercer y definitivo paso en la revolución anatómica del siglo XVI lo dio un médico belga, Andrés Vesalio (1514-1564), nacido en Bruselas y muerto con apenas 50 años de edad. La influencia científica de esta obra

dedicada a Carlos V fue enorme, pero, ¿cómo medir su influencia estética? Creemos que el impacto estético debió de ser de tal magnitud que no pudo ser asimilado para la imagen artística hasta muchísimo tiempo después. Hay ejemplos sorprendentes que dan cuenta de esta transformación de la imagen y la representación del cuerpo. Hans Holbein había pintado su *Cristo muerto en la tumba* en 1521. Sobre esa obra Julia Kristeva sostiene: “Es una representación de un hombre realmente muerto, del Cristo abandonado por el padre (...) y sin promesa de la resurrección.”¹⁰⁹ Representación de un cadáver que se hace difícil identificar con Cristo. En este caso, como en muchos otros del Renacimiento, se sospecha que el pintor utilizó como modelo un cadáver real.

En cualquier caso, en esta obra se apunta claramente hacia una nueva visión desacralizada del cuerpo de Cristo, pero también de cualquier otro cadáver, expuesto aquí en toda su crudeza y realidad.



Hans Holbein el joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1521

Aquí se constata la muerte de una determinada idea de Dios así como una determinada forma de representar el cuerpo en relación a esa nueva idea. Volvamos a Vesalio. Además del interés científico, *La corporis fabrica* pretendía igualmente ser útil a los pintores y escultores de su tiempo, puesto que conocer el cuerpo en todas sus dimensiones se suponía les permitiría una mejor comprensión a la hora de abordarlo en sus obras. Es cierto que la forma y el entorno en que se presentan los cuerpos en

¹⁰⁹ KRISTEVA, Julia, *El cristo muerto de Holbein*, en: *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 274.

La fabrica se adapta totalmente al gusto de la época, pero no creemos que los artistas en general sacaran de estas imágenes nada de lo realmente fantástico que muestran, al menos nada extraído directamente, formalmente, de ese interior rasgado —un trozo puesto en primer plano— ni de ese aspecto externo de desollado.



Alex Francés, *Cristo corrupto*, 1997, 100 x 200 cm

El hecho de enseñar el cuerpo abierto, desollado, diseccionado y analizado en partes, y además mostrarlo con bastante fidelidad, sigue resultando impactante incluso para nosotros, y creemos que esa es su absoluta novedad, su modernidad, la aportación de la visión científica del cuerpo, lo que a nuestro parecer dará sus verdaderos frutos estéticos mucho más adelante. Seguro que si buscáramos bien encontraríamos más representaciones contemporáneas a las de Vesalio que dieran cuenta de esa novedad en la imagen, pero creemos que son escasas y anecdóticas en el curso general de la representación artística, anclada en el pasado clásico. El influjo de que hablamos no fructificó en su época; se formó madurando poco a poco. Hay que ir despojándose por capas de la imagen pesada y compacta del cuerpo conformada durante siglos para poder apreciar una auténtica belleza moderna del interior del cuerpo humano. Rembrandt pintó la *Lección de anatomía del Dr. Tulp* en 1632 y la *Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman* en 1656; también Jan van Neck pintó en 1683 la lección de anatomía del Dr. Federick Ruysch, y hay más ejemplos en la pintura flamenca y en obras de otros periodos y escuelas. Pero no es esa la clase de

influencia a la que nos referimos: estas obras no dejan de ser cuadros u obras de su tiempo, con todas las características de la pintura o la escultura de su época, como podemos apreciar en los modelados en cera del Museo La Specola de Florencia, que datan de finales del siglo XVIII. Estas reconstrucciones anatómicas se organizan en el espacio expositivo, componiendo conjuntos escultóricos con todas las atribuciones artísticas y formales de la época, pero abiertas y ofrecidas, troceadas y minuciosamente reconstruidas a partir de las observaciones científicas de las disecciones de cadáveres, que eran práctica común en ese entonces.

Es cierto que en estas producciones el tema que se presenta es nuevo. Para nosotros, esa novedad del tema es la visión científica del cuerpo, que nos refiere un acontecimiento nuevo, la ruptura de un tabú, una forma nueva de entender la práctica y el estudio de la medicina. Nos habla de la popularización de la disección para la mejor comprensión científica del cuerpo, cuya presentación sigue anclada en las formas del pasado; se emplaza en un ambiente adaptado a una época que aún no se ha desprendido de las formas clásicas de presentación del cuerpo. Puede que haya novedad en el estilo y en el tema, pero ese cuerpo abierto, troceado, y el despliegue de toda su belleza interna aún no se ha adueñado del centro de la representación.

Estas representaciones de las lecciones de anatomía son cuadros con un estilo y un tema atrevidos. Las representaciones posteriores de la Specola están artistizadas, recreadas artísticamente, pero no se presentan como obras de arte sino como material de estudio y también como espectáculo popular grotesco.

Las pinturas de disecciones resultan provocadoras porque divulgan una nueva forma de ver el cuerpo, pero no son radicalmente modernas en el abordaje estético general de la obra, que continúa sujeto a modelos y formas de representación digamos clásicos, aunque eso sí, tienen, aportan —por supuesto— el estilo personal del autor y de la época. Pero la mirada no es aún del todo moderna. Si nos fijamos en este

conjunto de cuadros de lecciones de anatomía, lo principal es que todos contemplan ese cuerpo abierto con un interés que es la plena novedad del cuadro.

En ese sentido, ese cuerpo y su visión desdramatizada, sin tragedia apenas, han ganado el centro de atención, pero no la propiedad de la representación. Digamos que los que miran siguen teniendo su importancia; es más: ellos son los auténticos protagonistas frente a lo inerte de ese cuerpo-objeto y aún no han sido desplazados del lugar de la representación. En cierto sentido todo esto nos recuerda a, o parece tener que ver con, otra representación muy anterior, la del cuerpo de Cristo descendido, cadáver, recogido y atendido, abierto y mirado a través de sus heridas, con todo el dolor del mundo cayendo sobre esta imagen y escampándose a su alrededor. Pero aquí, en la mesa de disección, estos sentimientos e intereses ya no tienen nada que ver. Los papeles de todos los cuerpos en la escena han cambiado radicalmente. Habían empezado a cambiar hacía ya tiempo, a desplazarse de otro modo y por otras razones alrededor de un cuerpo abierto y diseccionado donde las preguntas y las respuestas frente a ese cuerpo ya no son las mismas, sino radicalmente opuestas. De hecho, el cadáver ya no está ahí para ofrecer ninguna explicación acerca del sentido del dolor en el mundo, ni ninguna otra pregunta metafísica: aquí el cuerpo está para dar respuestas a las preguntas de la ciencia, es un muerto que no habla, y si lo hace es a través de eso que muestra.

Él es como lo que hay dentro, y el interés de los observadores es el de obtener un conocimiento opuesto a lo metafísico, un conocimiento de otra clase distinta y fuera del discurso moral o ético, discursos desplazados a un lado, fuera de ese cuerpo, por la visión, la mirada científica. El relato de la muerte y del dolor está ahora en gran parte en manos de la ciencia, y lo irá estando cada vez más, hasta llegar a acaparar todo el espacio del relato del cuerpo.

A partir de aquí los cuerpos dolientes y abiertos sólo podrán dar cuenta de sí mismos en sangre y carne, en datos y números. Del resto de cosas, de todo lo demás, sólo se puede dar cuenta en palabras, en lenguaje, en imágenes. Desde el Renacimiento el cuerpo es intranscendente y mudo, su relato es principalmente biológico y científico; ese resto, lo que no es carne o sangre, será de aquí en adelante visto, emplazado, como lo social, lo afectivo, lo cultural o lo que queda en la escritura y se hace en el lenguaje.

3.2.4. Cuerpo escrito, cuerpo borrado

Las representaciones del cuerpo son el resultado de procesos en los que se han ido incorporando y re-significando conceptos que intentan definir la naturaleza de los diferentes fenómenos que lo conforman. El discurso médico-científico se ha adueñado del cuerpo en su capacidad de dar explicación de muchos de estos fenómenos, pero al mismo tiempo este mismo discurso nos habla de un cuerpo mudo, sin imagen; para dar cuenta de todo lo demás, de lo que escapa a la descripción científica, para hablar de esa parte del cuerpo desplazada singularmente de él tan sólo podemos usar las Ciencias Humanas, ciencias de las palabras o ciencias poéticas.

Dejaremos aquí al margen las imágenes científicas y hablaremos de esas “otras ciencias”, encargadas ahora de lo humano del cuerpo, de eso que escapa de lo biológico, que no se explica aún por la Ciencia. Como antes señalábamos, Michel Foucault es un pensador imprescindible para la comprensión del desarrollo de las Ciencias Humanas. En su obra *Las palabras y las cosas* analiza cuál es el orden de las cosas y en base a qué lugar común se establecen las distintas categorías de

Orden, afirmando que no se puede hacer ninguna taxonomía desde un criterio universal de verdad. En la historia de las ciencias, en una cultura y época dadas, hay siempre un orden regulador del saber, es decir, todo un sistema que subyace y regula el saber (un orden mudo). Este orden mudo es el que posibilita la constitución del saber, la producción del conocimiento científico en cada época. Lo que tratará de analizar es de qué manera a partir del siglo XVI se ha manifestado en nuestra cultura la existencia de un orden y que ese orden tiene leyes. Qué modalidades del orden han sido reconocidas y fijadas con el espacio y el tiempo para formar los conocimientos. Lo que se intenta sacar a la luz es el campo epistemológico, la episteme que condiciona y regula las producciones científicas. Una división ambigua que separaría el pensamiento occidental entre la comprensión positiva del ser humano codificada en disciplinas como economía, zoología y lingüística herederas del legado clásico del análisis mediante la división por un lado, y un espacio, el de la escritura, donde sobreviven los elementos más oscuros e incomprensibles, más verdaderos del lenguaje, renacidos en la "escritura" moderna como un vestigio perdido del Renacimiento por el otro. Foucault propone una "arqueología de las ciencias humanas". No obstante, desde el punto de vista de las ciencias humanas, como observó Gilles Deleuze, *Las palabras y las cosas* es, en última instancia, un análisis corrosivo, un regalo envenenado. Porque el planteamiento de Foucault tiene el efecto ambivalente de hacer que el objeto de investigación se derrumbe ante nuestros ojos, de la misma forma que sustrajo a la "locura" de su evidente referencia a una realidad médica subyacente.

El estudio que hace Foucault de las ciencias humanas pone de manifiesto una arqueología que destruye a sus ídolos. Las ciencias humanas, según Foucault, no son ciencias en ningún sentido. Este análisis funcionara durante todo el ciclo moderno como una banda aparte, un discurso fuera de lo científico y por tanto, introvertido en un cuerpo que reniega de todo lenguaje, desconfía absolutamente de cualquier

conjunto de signos, que ya no es un espacio común o comunicable, sino un espacio literario, fragmentario, de disolución del autós en la representación, de imposibilidad del cuerpo de decir YO sin dudar al instante de la propiedad de esa voz, lo que en términos artísticos supone la apertura a una representación vaciada de autor, enmudecida y en duelo por esa posibilidad del decir.

3.2.5. Cuerpo fractal

La idea del cuerpo-fragmento es tan antigua como el hombre de Lascaux. Empezó a tomar forma cuando los hombres hicieron las primeras representaciones. Queremos imaginar que en ese mismo instante de su inscripción, en ese gesto preciso, se concretó en ellos un sentimiento preexistente, difuso y anterior al lenguaje, inscripción que cristaliza esa intuición de venir al mundo escindidos y que ahora se plasma en una huella en negativo en lo profundo de una cueva. Pero sabemos que las ideas antiguas sobre el cuerpo como fragmento vienen siempre acompañadas de relatos, de figuras a las que puede remitirse el individuo angustiado en la búsqueda de un refugio, del consuelo y la esperanza en alguna clase de restitución a una instancia superior, instancia o figura que dotaría de sentido a la experiencia humana de sentirse escindido, incompleto, sufriente, dolido, zarandeado por las cambiantes circunstancias de la vida. Por lo tanto, para los antiguos, el cuerpo-fragmento es siempre el de "contraseña de hombre" que sabe que en algún lugar, en alguna persona, en alguna idea, en algún sistema que le supera y lo comprende en tanto que individuo-parte, segmento, fragmento de eso superior, exterior a él, se completará su media contraseña. Pero para el hombre moderno, ese hombre que va de Vesalio y Leonardo

hasta Bellmer y Warhol, no es ninguna clase de contraseña. Todas las contraseñas han vuelto poco a poco al polvo de la arcilla con la que se amasaron y fabricaron.

No más contraseñas de hombre, no más sentidos del mundo; el fin del mundo del sentido es hoy, y su defunción ha quedado constatada ya, y lo que ha de venir es otra cosa diferente a un sentido del mundo; lo que está en proceso de venir es una nueva cristalización del fragmento basada en lo fractal:

“Para la "venida", para la apertura de otro sentido, ya no deberíamos contar con el arte. Sin embargo, difiriendo en ello de Hegel, y quizá sólo en ello, tampoco podemos llamar "filosofía" al elemento de esta apertura. Ni por cierto darle ningún otro nombre. (...) En otros términos la cuestión (...) sería la siguiente: si algo queda más allá de una estética del fragmento, más allá de los ecos repetidos del desastre y del deseo de un "gran arte", si queda o si viene de nuevo algo así como una fragmentación "más esencial", "más primitiva", "más original" y en consecuencia, "más inaudita" y "más por venir" (pero también y por ello mismo, una fragmentación de la cual procederían a su manera las obras del arte en su totalidad), y si esa fragmentación debiera tener que ver con el acontecimiento de ser que también llamamos existencia y, en la existencia, con el hecho de que ésta viene y esencialmente no hace otra cosa más que venir (ir-y-venir, al mundo), si, entonces, hay algo como eso, y si hay un lugar propio (¿pero de qué propiedad?) para eso, un lugar en el que eso se expone como tal, ese lugar ¿aún es el arte?, ¿y en qué sentido el "arte"? O bien: ¿podemos pensar el arte no ya como un arte del fragmento -que se queda en la obediencia de la obra en tanto acabado de una totalidad-, sino en tanto él mismo como fragmentario o fractal, y a la fragmentación en cuanto presentación del ser (de la existencia), apertura de/en su totalidad?”¹¹⁰

Para avanzar en esta comprensión, en esta lectura que nos avanza aquí Nancy, y de la cual procederían a su manera las obras del arte en su totalidad, debemos introducir su concepción de cuerpo y su encaje en la historia de Occidente. En su obra *Corpus*, Nancy localiza en la expresión latina <<*Hoc est enim corpus meum*>> los fundamentos del concepto de cuerpo en nuestra cultura; nos muestra su doble composición, su

¹¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *En sentido del mundo*, Buenos Aires, Alfabet Ediciones, 2003, pp.185-186.

mezcla de ideas de dos mundos bien diferenciados: el grecolatino y el judío-cristiano, con su bifrontalidad y su contradicción fundamental que se solucionan o se entreveran en la romanización, o el proceso de fusión de estos dos elementos fundacionales. Dice Nancy:

“Hoc est enim corpus meum: provenimos de una cultura en la cual esta frase ritual habrá sido pronunciada incansablemente por millones de oficiantes de millones de cultos. En esta cultura, todos, sean o no cristianos, la (re)conocen. (...) Pero la desviación de nuestra fórmula mide al mismo tiempo nuestra diferencia más propia: estamos obsesionados con mostrar un éste y convencer (nos) de que este éste, aquí, es lo que no se puede ni ver ni tocar, ni aquí ni en ninguna parte – y que éste no está ahí de cualquier manera, sino como su cuerpo. El cuerpo de eso (Dios, absoluto, como se quiera) y que eso tiene un cuerpo o que eso es un cuerpo (y por tanto se puede pensar que eso es el cuerpo absolutamente), he ahí nuestra obsesión. El este hecho presente de lo ausente por antonomasia: sin tregua lo habremos llamado, convocado, consagrado, inspeccionado, captado, querido, absolutamente querido. Habremos querido la seguridad, la certidumbre sin mezcla de un HE AQUÍ: he aquí, sin más, absolutamente, he aquí, aquí, esté, la misma cosa.”¹¹¹

El del cuerpo es, por tanto, el “problema” que fundamenta la cultura occidental, el desarrollo constante de su puesta en crisis, problema irresuelto o irresoluble dado que parte de una contradicción fundamental, o más bien de un conjunto de conflictos y contradicciones expuestos por ambas ramas fundadoras de nuestra cultura, hecho constatado por la modernidad en el despliegue de la angustia de todas las preguntas que se suscitan tras la verificación de una certidumbre, filosófica y científica, que nos coloca frente a un abismo:

“¿Quién podría estar más cierto de mi presencia en carne y en sangre? Así, esta certidumbre será la vuestra, con ese cuerpo que os habéis incorporado. Pero con ello no se acaba la angustia: ¿qué es éste, quién es el cuerpo? Éste que os muestro, ¿pero todo “éste”?, ¿todo lo indeterminado del “éste” y de los “éste”?

¹¹¹ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2010, pp. 9-10.

¿*Todo eso?* Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastornan.”¹¹²

Desde estas preguntas, desde la certidumbre de esta angustia existencial se lanza el pensamiento moderno al abordaje de la cuestión, llegando en su desarrollo al agotamiento como muerte de la filosofía, y en esa muerte simbólica, a la apertura de una nueva etapa :”(...) éste es, singularmente desde Marx y Nietzsche, el "fin de la filosofía": *como el fin del mundo del sentido abre la praxis del sentido del mundo.*"¹¹³

Por tanto, el hombre moderno es un cuerpo-fragmento al que hay que añadir la fragilidad de estar expulsado a la intemperie de su propio cuerpo, cuerpo desnudo de cuerpos externos que lo arropen, cuerpo propio, pero, ¿propiedad de quién? Jean-Luc Nancy en su obra *Corpus* dice:

“Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad.(...) Los "cuerpos escritos" -incisos, grabados, tatuados, cicatrizados- son cuerpos preciosos, preservados, reservados como los códigos cuyos engramas gloriosos son: pero en fin no es el cuerpo moderno, no es ese cuerpo que nosotros hemos arrojado, ahí, delante de nosotros, y que viene a nosotros, desnudo, solamente desnudo y de antemano *excrito* de toda escritura.”¹¹⁴

Nancy diferencia los cuerpos del movimiento moderno como cuerpos escritos convertidos en engramas gloriosos por esa “escritura” del cuerpo moderno, cuerpo significado por sus innumerables automutilaciones, en la exposición pública de su escritura, de ese trabajo insistente de fragmentación cuyo resultado deviene en nuestro estado de vida actual del cuerpo: cuerpo excrito, desnudado y arrojado por ese mismo movimiento (moderno), el cuerpo resultado de la modernidad es el de un cuerpo arrojado a un sinsentido que Nancy define como sentido mudo, cerrado,

¹¹² *Ibidem*, p. 10.

¹¹³ NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, Alfavel Ediciones, 2003, pp. 23-24.

¹¹⁴ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, 2010, Arena Libros, p.13 - 14.

autístico, pero sin autós. Un sí mismo sin sujeto, que es una forma distinta de ser sujeto, lo que denomina "excripción del ser"¹¹⁵; una nueva posición que recoloca de nuevo la estrategia del pensamiento moderno, de esa tradición revolucionaria de reconquista del cuerpo de Artaud, hacia una posición de resistencia en el cuerpo tras la evidencia del desahucio de todos los presupuestos que lo llenaban, que lo cerraban y compactaban. El cuerpo es hoy el lugar vacío de la existencia, vaciado de todo sentido exterior a sí mismo. Su materia es materia viva y útil tal como es, fértil por su propia potencialidad desconocida, donde la visión fractal del cuerpo lo torna espacioso y abierto. Estas ideas de Nancy están relacionadas con el concepto de "extimidad" de Lacan. Nancy nos está proponiendo un acta de defunción definitiva de cualquier lastre, de cualquier rastro de sentido que pudiera quedar, para así poder abrir un sentido que parta de esa destrucción de todo sentido del mundo. La excripción del ser es el proceso en que estamos inmersos y la extimidad el lugar donde se produce. El cuerpo no tiene sentido, al menos no un sentido organizado de cabeza a cola. Por tanto, abrirse a ese sentido distinto del cuerpo hallado en ese límite sería algo distinto a la escritura del cuerpo, a la literatura como un hacerse en la escritura; sería excripción: no tatuaje en el exterior del cuerpo, reafirmación dolorosa de sí, sino inscripción en el afuera del mundo, posición política de goce. En el capítulo "El arte, fragmento" de la obra de Jean-Luc Nancy *El sentido del mundo* se explica la contienda entre lo grande y lo pequeño llevada a cabo durante la modernidad, entre la obra de arte total y la obra menor, y lo menor en la obra, espacio de la contienda del fragmento, de lo fragmentario contra el totalitarismo de las imágenes cerradas, completas, grandes, monumentales, llegándose a una idea del acontecimiento en el arte en tanto que exposición fractal, y de la presentación como fragmentación:

"El acontecimiento no es el "tener lugar": es lo inconmensurable de la venida en todo tener-lugar, lo inconmensurable del espaciamento, de la apertura, en relación con todo espacio dispuesto en el presente de una presentación. (...) El acontecimiento sería la presentación en cuanto gesto o en cuanto moción,

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

incluso en cuanto a emoción, y en tanto ex-posición fractal: la presentación como fragmentación.

Entonces habría dos extremidades del fragmento: una en el agotamiento y el toque final, la otra en el acontecimiento y la presentación. Esto no quiere decir que los fragmentos efectivamente producidos, las obras o los documentos fragmentarios, se dejen clasificar de uno u otro lado. Todo fragmento, pero a decir verdad, sin dudas, toda obra, y desde que hay obras (desde Lascaux), se deja abordar de una y otra forma. Pero la cuestión es ésta: una vez pasadas las cosméticas y las estéticas de la totalidad y del fragmento, una vez agotado lo menor tanto como lo grande, ¿queda algo del arte o para el arte con esta *venida* a la que ninguna presencia le daría su *toque final*?¹¹⁶

Entendemos que Nancy reconoce dos extremos del fragmento: en un extremo la herida que se agota, se cauteriza y se finaliza en tanto que referencia a aquello de lo que ha sido separado y que ya no existe más que como cicatriz, como escritura de esa ausencia; y el otro extremo que es el del acontecimiento en esa presentación de una desmembración, de una fragmentación o de un estado fragmentario, como posibilidad de ex-posición fractal. Después hace un recorrido por las distintas formas en que el arte contemporáneo ha incorporado el acontecimiento: <<el happening, la performance, la fotografía, el vídeo, lo residual, lo accidental, lo aleatorio, la suciedad, la interrupción, (...)>>¹¹⁷ que él piensa que, de un modo u otro, pueden ser leídas en una u otra de las estrategias de lo menor y lo mayor. O tomando la vía de la destrucción, del estrellamiento del arte mismo. Nancy las ve como posturas no incompatibles. Lo que creemos que Nancy nos propone es una visión de lo fragmentario como presencia abierta. Una visión del fragmento y de lo fragmentario a partir de lo fractal. Lo fractal supone que lo fragmentario, lo irregular, es capaz de generar patrones y así hacer cuerpos, una vivificación de la idea de la representación como fragmento que se dirige hacia lo porvenir y hacia el pasado de la obra de arte. Para la práctica artística que ha de venir y la lectura de las obras del pasado, este

¹¹⁶ NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, la marca editora, 2003, p. 184.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.185.

conjunto de pensamientos llevan a la idea de la excritura, un neologismo que le sirve para describir su proposición estética. Nos dice Nancy que todo este conjunto de estrategias —las de lo menor, las estéticas del fragmento, como las de lo totalizador, las estéticas de lo grande— han llegado al agotamiento, o más bien que su enfrentamiento se ha vuelto inútil en tanto que estrategia. Ese es el agotamiento de lo moderno, y por eso hay que pensar el fragmento de otra forma, tener en cuenta esas dos posibles lecturas de la obra de arte como fragmento: una en el agotamiento y el toque final, la otra en el acontecimiento y la presentación. Pensar de este modo debería conducir a una toma de conciencia nueva, clarificadora, de la exposición política del cuerpo abierto en el espacio (del arte) entre los cuerpos, invitación a la exposición de esa apertura al goce.

El texto del *Relato de la producción de 8 cos enganxat*¹¹⁸, se iniciaba con una llamada, un deseo de proponer un retorno de “lo mismo” de otra forma:

“Sin renunciar a la cosa de siempre en la práctica del arte, hacer una propuesta para una didáctica nueva que resida en la actualidad de la experiencia estética. Con la máxima intensidad física tejerme un cuerpo con el límite que el dolor impone.”

¿Qué es la cosa de siempre? ¿Qué es ese “lo mismo” que retorna? ¿Qué es lo actual de esa experiencia estética? Lo de siempre es el cuerpo extenso, su hacerse en una caída frente a la muerte, un derrumbamiento que es al mismo tiempo el empuje de la vida que lo remonta, una palabra que lo devuelva a la vida: lo actual de la experiencia estética resultado de la forma de su presentación como acontecimiento, de esa palabra viva entre los cuerpos extensos, abiertos, gozosos. La proposición sería la de una práctica del arte que posibilite esa extensión de los cuerpos en el goce de la experiencia estética, una dialéctica que sustituya al enfrentamiento entre lo grande y lo menor, que parta de un reconocimiento de los límites de ese cuerpo en el dolor de una

¹¹⁸ FRANCÉS, Alex, y otros autores, *8 cos enganxat*, Ediciones Ajuntament de Barcelona, 2014.

escritura revertida en el afuera, que se sujete y se abra al otro en un pacto propio. Todo lo demás ha sido ya realizado y ha perdido el sentido de realizarse otra vez, si no es en el cada uno de los cuerpos, lo que implicará una nueva didáctica: reconstruir el aprendizaje de la práctica del arte y de la realización en la obra de arte que de por superada esa lucha, ese combate infructuoso entre categorías de lo mayor contra lo menor, de lo objetivo y totalizador de la Ciencia y el Capital, contra lo subjetivo, lo crítico e irreductible de la experiencia humana del cuerpo. Quizá sea la idea de remitirnos al cuerpo como territorio común, afectivo, relacional o comunicativo del arte. Volvamos a imaginar un espacio para esta posibilidad, el espacio poético a partir de Paul Celan. Peter Sloterdijk abre su texto *Venir al mundo venir al lenguaje* con una alusión a este poeta:

““La poesía –decía el poeta Paul Celan-, la poesía no se impone, se expone”. Señoras y señores, no conozco otra afirmación que describa de forma tan correcta y ambiciosa lo que es el hecho de la literatura. Y esta afirmación se revela correcta sobre todo, porque relaciona el lenguaje de la poesía con un determinado tipo de gesto que se aventura.”¹¹⁹

La proposición de Celan es doble, clarifica el gesto poético al decir que no se impone, que la forma en que se produce el movimiento en la poesía de lo interior a lo exterior es la de la exposición sin imposición. Lo que se expone en ese gesto lo entendemos como lo éxtimo, que es lo más íntimo, algo que no es de carácter estrictamente personal, biográfico, sino más profundo, anclado en la profundidad indiferenciada del ser y rebrotado desde esas capas más profundas. Eso es lo que se pone en riesgo en la exteriorización de ese gesto de intimar con el otro que supone la poesía; este YO y este TÚ poéticos están llevados al extremo de sus posibilidades. Según Sloterdijk, la exposición poética de la que habla Celan supone el mismo riesgo que ese existir en el sentido de “mantenerse fuera”, de resistir en el afuera del mundo de la proposición filosófica de Heidegger. Según Sloterdijk, la propuesta de Celan alcanza, o es

¹¹⁹ SLOTERDIJK, Peter, *Venir al mundo, venir al lenguaje, lecciones de Frankfurt*, Pre-textos, Valencia, 2006, p. 13.

comparable a, ese grado de exposición en la apertura poética, salvando las distancias abismales entre Celan y Heidegger. La poesía de Paul Celan ha sido propuesta por el propio autor como *una clara tendencia al enmudecimiento*¹²⁰. Enmudecimiento del que entendemos rebrota la palabra poética al perder el “yo”, en esa exposición éxtima de eso más íntimo, para así, despojado de todo límite de los signos y las palabras, poder decir YO sin imposición al TÚ, mudez de la voz poética en su posición de apertura al otro desde un pacto propio, un apaciguamiento y enmudecimiento propios en la apertura poética al goce entre cuerpos. Queremos leer en Celan no sólo la inquietud por la anulación paulatina de la realidad y la desaparición del lenguaje, sino también el final del fragmento y principio fractal de una literatura escrita y abierta, de un cuerpo que habla a pesar de su afasia por una cultura en duelo. Nos propone Sloterdijk una imagen que explica esa situación de enmudecimiento y extrañamiento propio que define a los cuerpos escritos de Celan, Artaud, Hugo Ball, etc.

“(…), me gustaría jugar con la imagen de que todo hombre encarna una sílaba, una suerte de excrecencia única e intransferible de consonantes y vocales, una sílaba viva que va camino a la palabra, al texto. Cada una de estas sílabas se habría desarrollado e individualizado hasta formar una figura incapaz de repetirse por segunda vez, (...) A esta idea de las sílabas vivas cabría añadir además la suposición de que estas sílabas no se pueden leer a sí mismas ya que carecen de un órgano capaz de brindarles la posibilidad de observarse directamente. Lo que ayuda a estas sílabas vivas y ocultas para sí mismas a encontrar la huella de su propio sonido, sería la escritura. Ella es la que les proporciona un médium para representarse en un material “exterior”, (...)”¹²¹

La huella de su propio sonido es algo que surgiría de una escritura que se rebela contra lo escrito sobre lo sensible del ser desde que éste permanece en la intemperie del mundo, desde su nacimiento, lo que implica un doble trabajo: Trabajo de Borrado y el Trabajo Caligráfico de un autotatuarse en la escritura. El ser, el cuerpo, constreñido, grabado superficialmente desde su nacimiento, se deshace allí, en lo más profundo de

¹²⁰ CELAN, Paul, cita del autor en la contraportada de: *Hebras de sol*, Visor, Madrid, 2002.

¹²¹ SLOTERDIJK, Peter, *Venir al mundo, venir al lenguaje, lecciones de Frankfurt*, Pre-textos, Valencia, 2006, p. 18.

ese allí de esa parte superflua (cultural, externa) del “yo” y encuentra en la escritura, en la caligrafía dolorosa del autotatuaje, ese sonido propio, esa voz camino de la palabra, del texto que le permita su pronunciamiento doloroso en forma de exposición abierta al otro, forma representada que renace en la realización de ambos trabajos de forma simultánea en esa idea de escritura: el borrado del deseo de imponerse; lo mudo como apertura a la exigencia del otro en un abrirse en la poesía. Esa es nuestra proposición del espacio poético como el espacio pertinente para el cuerpo-fractal. Cuerpo que reconoce allí, en ese retorno en lo indiferenciado del espacio poético, su fractura particular, y en ella el dolor y el placer del rebrotar de los cuerpos extensos. Hablamos de una localización espacio-temporal: el espacio poético pre-fetal, tiempo previo a todo comienzo, a toda venida. Llegar al mundo es venir al lenguaje, pero no a su propiedad; el lenguaje propio corresponde a algo que retorna desde esa posición previa. La consciencia y lo inconsciente no están sólo o únicamente en el cerebro, como confirman recientes estudios científicos, sino que es todo el cuerpo el que participa de este proceso. Vemos en Nancy la constatación de que la experiencia cognitiva es, desde su inicio en lo sensorial, una experiencia fragmentada; los diferentes sentidos son conscientes por sí mismos, aunque sean pasados o reconducidos al cerebro. El cuerpo piensa y la mente es cuerpo. Como hemos visto en la experiencia de Nietzsche y Warburg, no hay una ordenación sensorial piramidal donde la mente sea el órgano supremo y lo racional su expresión totalizadora, sino más bien una red extensa y coordinada en toda la amplitud del cuerpo. Las aportaciones de Lacan al psicoanálisis son fundamentales para comprender el desarrollo de estas ideas en el arte moderno. No hace falta aquí que reseñemos los múltiples contactos y la influencia que ejerció en su trato con artistas del movimiento moderno, y posteriores a él. El campo abierto por el psicoanálisis señala una topografía de la escisión, ese sentimiento de angustia que acucia a la sociedad moderna, que invade al individuo moderno, que quedará plasmado en las geniales obras de ese momento histórico y que, en su incansable repetición, se reformula hasta

nuestros días. En ningún caso pretendemos narrar las numerosas y complejas aportaciones de este autor, sólo señalar el carácter sintomático de sus descripciones de los procesos conformadores de la experiencia humana, síntoma de ese primordial “sentirse escindido”. La teoría psicoanalítica buscará a través de diferentes interpretaciones, muchas veces peregrinas, la reintegración del ser. En ese sentido creemos que podríamos afirmar que el psicoanálisis, cuyo campo específico insistimos es el clínico, resulta un intento de describir los fenómenos psíquicos con la finalidad de la curación del enfermo mental, también del enfermo social, en la búsqueda de una reintegración tal en sí mismo basada en la recuperación de un equilibrio entre todas estas fuerzas contrapuestas que operan en él, equilibrio que permita la vida, el trabajo y las relaciones sociales. Sabemos que Freud dudaba de su propio método. Su duda fundamental, señalada al final de su obra *El malestar en la cultura*, era sobre todo el conjunto del sistema cultural, de cualquier sistema cultural, incapacitado para dar satisfacción a los contrapuestos deseos y pulsiones que habitan en el interior del ser humano. Para él, sólo el arte puede en alguna medida dar respuesta a estas necesidades en tanto que experiencias sustitutivas, sucedáneos para las fantasías irrealizables, o sólo realizables en la imagen.

Más tarde veremos en el planteamiento artístico de Pepe Espaliú cómo parte él de esta posibilidad apuntada por Freud, cómo reconoce ese deseo de hacer posible en el arte lo que en la realidad no está permitido.

Para comprender mejor el porqué de configurar una cura lingüística para esa reintegración habremos de tener en cuenta las aportaciones en aquel momento histórico de otros campos de la ciencia como la Teoría Lingüística: todo un conjunto de ideas que influyeron en el pensamiento de la época llegando hasta Lacan, quien reorientará las ideas de Freud.

Encontramos en Lacan una re-significación de lo anterior dicho por Freud, y ese centrar la cuestión —y esto es lo más importante para nosotros—, ese demarcar aún más el lugar y los momentos de la escisión y las capacidades del lenguaje para reinstaurar en lo posible eso escindido. El territorio a analizar es el cuerpo, como eso escindido de la madre que somos el cada "uno" de nosotros; cuerpo-fragmento en una representación de lo biológico —del corte con la madre— y lo no biológico —el lenguaje—, en interacción mutua y analizados en esa relación primordial, en una imagen que en cierto sentido nos devuelve al principio de esta descripción:

"Tal es el frenesí de Alcibíades y el reenvío que le hace Sócrates: "ocúpate de tu alma", que más tarde Platón convertirá en: "...tu alma y ocúpate de este objeto al que persigues, no es más que tu imagen"; este objeto en su función de meta, de causa mortal. "Haz tu duelo de este objeto, entonces conocerás las vías del deseo, pues yo, Sócrates, no sé nada; es la única cosa que conozco acerca de función de Eros"."¹²²

Entendemos que Lacan localiza eso por lo que hay que hacer duelo como el objeto de deseo inalcanzable, y es en las diversas castraciones —la de la madre, la de *La ley* que introduce el padre, etc.— como vamos haciendo o elaborando en lo posible ese duelo por los diferentes objetos que representan nuestro deseo y que se nos van presentando en el camino de la experiencia vital. Presentación de una ausencia fundamental del individuo en tanto que ausencia que lo funda, que le da el ser. La proposición de Lacan abre una posibilidad de reinstaurar, de encajar muchas de las proposiciones anteriores en una imagen real y comprensible de los procesos de escisión y las posibilidades del lenguaje para re-conectar, no con una imagen o instancia superior preestablecida, sea ésta una religión, una ideología, una filosofía o una idea predeterminada de lo social, sino en la rememoración de una experiencia íntima, biológica: la del nacimiento y la relación temprana con la figura materna y paterna mediante el lenguaje. Las relecturas de Lacan son muchas. Aquí queremos

¹²² LACAN, Jacques, *Seminario 10, Los Nombres del Padre*, p. 8, pdf. [en línea] Disponible en: <http://psikolibro.blogspot.com.es/2007/11/libros-gratis.html> [consulta: 17/03/2015].

apuntar una recolocación de este discurso que, a nuestro modo de ver, es importante en tanto que abre algo más la posibilidad de releer lo aportado por Lacan y Freud. Peter Sloterdijk, en su texto *Esferas I*¹²³ da cuenta de una posición crítica con la modernidad a través de la revisión que el autor hace de la doctrina psicoanalítica de las fases a partir de las aportaciones del antropólogo de los medios Thomas Macho, quien cuestiona la “objetualidad” presente en la Teoría del desarrollo Psicosexual de Freud y la consecuente imposibilidad de acceder a la dimensión fetal (“etapas preorales”) de la conformación intrapsíquica. De lo anterior se deduce un estudio de la preoralidad y la postnatalidad (interioridad y exterioridad) en relación al Principio de Realidad psicoanalítico y la importancia de este individuo post-natal en la actualidad, en la contemporaneidad. Diferencias entre la concepción orgánica tradicional y la que Peter Sloterdijk nos propone a partir de todo un conjunto de relecturas sobre las posiciones espaciales del paciente y el terapeuta en la terapia psicoanalítica, mostrándonos, sobre todo en su proposición de un pensar en el doble individuo pre-natal, la preeminencia de estas imágenes de un ser escindido: post-natal, en el pensamiento moderno, frente a su proposición de un ser de doble unicidad, el ser pre-natal, que permanece, sobrevive, transformado en el imaginario del mundo actual, en forma de todo un conjunto de imágenes que de alguna forma persisten en nuestro imaginario: el ángel de la guarda, el muñeco, el terapeuta, los gemelos, etc. Como proyecciones precarias de restitución temporal de ese ser doble, que habitábamos en la noche pre-natal, los procesos culturales, la educación van relegando y destruyendo paulatinamente estas proyecciones en beneficio de una idea individualizada del sujeto-escindido.

Este conjunto de ideas nos lleva a poder imaginar ese espacio que denominamos espacio poético (pre-natal), que ampliaría la idea de la Literatura de Foucault y del espacio literario de Blanchot; una idea que se reconecta con la reminiscencia platónica

¹²³ SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

y el conócete a ti mismo socrático; una proposición de retorno que facilite una mejor comprensión de qué es ese lo mismo que retorna en la imagen, y en qué espacio imaginario se origina.

Para nosotros ese espacio es el espacio poético, lugar de la indiferenciación, de una fusión que produce novedad, creatividad, y que es madre de todas las ciencias y de todo los misterios, un espacio liminar entre la creatividad artística y la científica, un espacio sagrado por ser el espacio de creación de la vida.

El cuerpo-fragmento y su presentación en un acontecimiento poético es lo que creemos está presente de formas distintas en los trabajos de Doris Salcedo, Pepe Espaliú y Juan Muñoz. El acontecimiento poético al que nos referimos es de una clase determinada, uno que parte de un deseo realizativo, no constatativo, de la experiencia del cuerpo en su exposición éxtima, una extimidad que no se impone, se expone en ese gesto poético, del que resulta una posición política determinada por ese compromiso de no imponerse en la exposición. Este realizarse en la imagen, en tanto que gesto poético de exposición de lo éxtimo, no es un trabajo de auto-retrato y construcción en la imagen al modo de Cristina Núñez, que podemos apreciar en su vídeo *Someone to love*¹²⁴, si bien comparte el mismo deseo y la misma localización, la de auto-realizarse en la imagen; pero el trabajo fotográfico de Cristina Núñez se centra en un trabajo de auto-retrato fotográfico en el que incluye su entorno más cercano: sus relaciones familiares y afectivas, la inmediatez de esa localización autobiográfica anula en parte la capacidad comunicativa de experiencias comunes que creemos se potencia, y también se esconde, en un uso más poético de la imagen.

¹²⁴ NUÑEZ, Cristina, vídeo. [en línea] Disponible en: <https://vimeo.com/47436146> [consulta: 13/07/2015]

Creemos que las obras de Doris Salcedo, Pepe Espaliú y Juan Muñoz pertenecen a ese momento excrementicio donde el cuerpo-fragmento se muestra en una extenuación y en una angustia crucial; ve finalizado un combate, el de la modernidad, por el que aún siente nostalgia, y se enfrenta a una visión pesimista, agotada de la experiencia comunicativa del arte, que encuentra un revulsivo y motivaciones políticas en la aparición del SIDA, en las reivindicaciones del colectivo homosexual y en todo tipo de luchas y reivindicaciones sociales y políticas heredadas del feminismo, reivindicaciones de género, de minorías raciales, sexuales, etc. Desde ese momento la representación del cuerpo necesitará de discursos que lo doten de posiciones políticas del cuerpo en la representación.

El cuerpo será, desde los noventa, un campo de batalla de microrrelatos políticos tentados de hablar de la realidad de un cuerpo mancillado por la violencia de todo signo, los relatos de las víctimas. Es lo que se ha dado en llamar la victimización de la víctima de la violencia en la representación artística, una forma de entender la producción artística que parte de la premisa de hablar del "otro" en la representación por el hecho de que lo que allí se ve es a un otro distinto del autor, un extrañamiento, una distancia en la representación de lo insoportable en forma de denuncia. Un desarrollo que parte de la necesidad de hacer política la imagen artística, que haga soportable su alusión a la violencia que se muestra, un desarrollo que retoma ese combate moderno entre las estéticas de lo grande contra lo pequeño y lo localiza en el cuerpo que se propone como el espacio de la reivindicación política. Retorno a una visión simplificada de la realidad en el reparto entre el individuo de las minorías contra el discurso mayoritario, combate que tiene su espacio de representación en el cuerpo deseante fuera de la norma, contra lo hetero-normativo, o en el cuerpo de la víctima de la violencia política, de género, etc. Es una operación que permite la aparente operatividad política de la imagen del cuerpo en la denuncia de la explotación, la

opresión y manipulación de los cuerpos por el capital, por la ciencia y los intereses políticos y económicos.

3.3. VAMPIROS BUENOS, SANTAS NEGRAS

Para poder establecer la posición de los tres autores que nos ocupan habremos de determinar la posición del hombre moderno y postmoderno en una imagen nítida, clara y reconocible. Nosotros la apreciamos en la lectura de un conjunto de mitos ancestrales profusamente revisitados: “el vampiro masculino y femenino”, todo lo maléfico y lo benéfico de lo demoníaco, lo filosófico de lo negativo, la luz de lo luciferino y su desarrollo en la cultura occidental, cristiana, heterosexual e imperial, pero también en el mundo islámico y en el hinduismo y el budismo. Todo lo que tiene que ver con la separación y la determinación de lo que asusta y desestabiliza a esos regímenes más o menos patriarcales, todas las posiciones masculinas y femeninas de la rebelión a los sistemas imperantes: las mujeres santas, las escritoras, las lesbianas, los homosexuales, las prostitutas, los juglares y las juglaresas, místicas y místicos de la Edad Media y el Renacimiento, las santas negras, los *gays* cruzados de la orden del Temple, los herejes y las brujas, reales e imaginarias, premodernas, modernas y postmodernas.

Todo un conjunto de figuras que se han mixturado en todas las culturas y el folclore popular y la cultura de masas y que es origen de alta literatura y de pensamiento clásico, y moderno. Este transcurso histórico milenario y universal de estas figuras es muy complejo y está profundamente interrelacionado. Algunas de las formulaciones de

esta investigación se basan en textos literarios de autores como Jean Genet, entre otros, y hacen alusiones a lo vampírico como posición del hombre moderno y postmoderno. Será necesario hacer un somero recorrido histórico por estas nociones, que parta de la mitología hindú, irania y budista y de ahí vaya a la filosofía griega, socrática, platónica y neoplatónica, cristiana y musulmana.

La existencia de demonios es un concepto importante en muchas religiones modernas y tradiciones ocultistas. En algunas culturas actuales los demonios son aún temidos por la superstición popular, debido en gran parte a los mencionados poderes de posesión demoníaca en criaturas vivas.

En la tradición ocultista contemporánea occidental de Aleister Crowley, un demonio, como por ejemplo "Choronzon, el demonio del abismo", es una metáfora utilizada para denominar a ciertos procesos psicológicos internos o "demonios internos".

3.3.1. Desde Hesíodo hasta las Cruzadas

El rastro de lo demoníaco nos persigue. En Occidente, la concepción del concepto de "demonio" desde el Alto Medievo hasta el Renacimiento se deriva de la cultura popular de la antigüedad romana tardía. Actualmente los conceptos greco-romanos de "*daemon*" que pasaron a la cultura cristiana son debatidos, no estando del todo claros a día de hoy. El término se refiere única y exclusivamente a una fuerza espiritual, no a un ser sobrenatural malévolo. El "*daemon*" helenístico llegó accidentalmente a incluir a muchos dioses semíticos y del cercano Oriente, siendo igualmente estimado y evaluado por el cristianismo. La creencia en los demonios estaba muy extendida en el

mundo antiguo. Se los consideraba seres más naturales que sobrenaturales. En el libro VIII de *La ciudad de Dios*, escrito en el año 413, San Agustín asimila esta tradición sustituyendo a los dioses por "Dios" y demonizando a los demonios, argumentando que son malignos sin excepción alguna. Sócrates describía su inspiración filosófica como la obra de un demonio personal benigno e inspirador de sus ideas. (*Demon*, *daimon* o *daimón*, en griego, δαίμων). En *El banquete* de Platón, Diotima le dice a Sócrates:

"(...) todo lo que es genio (demonio) está entre lo divino y lo mortal (...) La divinidad no se pone en contacto con el hombre sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo dialogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño."¹²⁵

Platón daba un gran papel a los demonios y negaba que fueran una fuente de malignidad. Representaban a "Eros", el guardián de las pasiones sexuales, como un genio o demonio, no como un dios, "ni mortal ni inmortal", "ni bueno ni malo". Pero el platonismo posterior, incluyendo los neoplatonismos que influyeron en la filosofía cristiana, sostenían que había demonios buenos y otros malos. Aristóteles reflexionó seriamente sobre la idea de que los sueños estuvieran sugeridos por demonios. Los primeros Padres de la Iglesia deseaban separarse de los sistemas de creencia "pagana". A San Agustín le contrariaba la existencia de demonios. Según el pensamiento pagano de su época, los dioses ocupaban las regiones o esferas más altas del universo, los hombres las más bajas y los demonios los reinos intermedios. Poseían la inmortalidad del cuerpo pero con pasiones compartidas con los humanos, amorales, no tienen virtudes que los rediman, ni sentimiento de culpa. Son el origen de todo mal espiritual y material. San Agustín los describe como animales incorpóreos, etereos, deseosos de provocar males y sin ninguna moral, orgullosos, envidiosos y taimados. Pueden asumir muchas formas y son portadores del conocimiento: demonio, En religión, ocultismo y folclore, un demonio o *daemon*, *demon*, es un ser

¹²⁵ PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza, 2008.

sobrenatural descrito como algo que no es humano y que comúnmente resulta malévolos. Sin embargo, la palabra griega original "δαίμων" es neutral y no contiene una connotación necesariamente negativa en sus inicios para los antiguos griegos. Esto sucedió por la aplicación de la koiné (en el helenismo y en el *Nuevo Testamento* en griego) del término *daimonion* (δαίμονιον), y más tarde se atribuyó ese sentido maléfico a cualquier palabra afín que compartiera la raíz, cuando originalmente había servido para denominar simplemente un "espíritu" o un "ser espiritual". También se dice que puede referirse a personas con un conocimiento elevado, como los filósofos. En las religiones del Oriente cercano, así como en las derivadas de las tradiciones abrahámicas, incluyendo la demonología medieval cristiana, un demonio es considerado un "espíritu impuro", con capacidad para causar una posesión demoníaca y que puede ser expulsado por el ritual del exorcismo. En el ocultismo de Occidente y la magia renacentista (una mezcla de magia grecoromana, demonología judía y tradición cristiana), un demonio es una entidad espiritual susceptible de ser conjurada y controlada. En la literatura, muchos de los demonios aparecen como ángeles caídos, representándosele con frecuencia como una fuerza que puede ser conjurada y controlada. Es posible encontrar referencias a "buenos demonios" en Hesíodo y en Shakespeare. En la actualidad, el demonio bueno, o vampiro bueno, es generalmente un dispositivo literario con gran difusión en la cultura popular contemporánea. Uno de los significados de *daemon* en griego es conocimiento, especialmente sobre el mundo material y físico. En griego antiguo *Daimōnen* se empleaba para designar un "espíritu" o "poder divino", algo similar al numen o al genio de la mitología romana. El Diccionario Merriam-Webster le otorga su origen etimológico a partir del verbo griego *daiesthai* que significa "dividir, distribuir". El término griego no tiene connotaciones de maldad u hostilidad. De hecho, *eudaimonia* (εὐδαιμονία), significa literalmente "buen espíritu", así como también "felicidad". El término adquirió su connotación maléfica actual en la *Biblia de los 70 sabios*, traducción al griego de la Biblia Hebrea ordenada por Ptolomeo II para la Biblioteca de Alejandría, basándose en la mitología de las

antiguas religiones semíticas. Esta connotación negativa fue heredada por el texto en koiné del Nuevo Testamento. En el *Malleus Maleficarum (El martillo de los brujos)* de Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger, de 1486, revela que los diablos se dedican a interferir en el proceso de copulación y concepción normal para obtener semen humano y transferírselo a ellos mismos, como una especie de inseminación artificial demoniaca, lo que se encuentra en su *Tratado de los Ángeles*, cuestiones 50 a 64 de la *Suma de teología* de Santo Tomás de Aquino, donde se describe como los demonios o ángeles caídos pueden transferir el semen que han recogido para inyectarlo en los cuerpos de otros, una idea vampírica universal, que tiene su correspondencia con los íncubos árabes o “*djinn*”, los “sátiros” griegos, los “*bhuts*” hindúes, los “*hotua poro*” de Samoa, etc. En la tradición talmúdica, el súcubo arquetípico era Lilit, a quien creó Dios del polvo junto con Adán y que fue expulsada del Edén por insubordinación, no a Dios, sino a Adán. Desde entonces pasa las noches seduciendo a los descendientes de Adán. En la cultura del antiguo Irán y en muchas otras se consideraba que las poluciones nocturnas eran provocadas por súcubos. Gran parte de la demonología del judaísmo fue una influencia importante en el cristianismo y el islam, originada a partir de una tardía forma del zoroastrismo, y fue transferida al judaísmo durante el tiempo de los persas. Según la mitología griega, los demonios eran seres humanos utilizados por los dioses griegos para llevar las malas noticias al pueblo. De ahí procede la asociación de "mensajeros del mal". Por otra parte, para los griegos, los mensajeros (ἄγγελος o *ángelos*) eran los que llevaban el mensaje entre los dioses. Eran considerados seres excelentes que permanecían entre los dioses y no se daban a conocer a los hombres. Los filósofos griegos de las corrientes socráticas mencionaban que los demonios eran seres encargados de otorgar el saber y guiar al humano, tal y como lo menciona Platón en *La apología de Sócrates*, señalándolo como ese hombre que siempre tuvo un *daemon* a su lado.

3.3.2. Lo vampírico femenino y masculino

Lo vampírico se presenta en las culturas de diversas formas o atribuciones, buenas y malas, masculinas y femeninas, mezcladas entre sí. Lo impuro y lo ambiguo es lo que determina su naturaleza, tanto masculina como femenina, todo lo succionador y mortal castrante de lo femenino y matriarcal dominante, y todo lo fálico activo contagioso de muerte y germen de vida eterna, claustro nocturno, maternal y acogedor.

Caracterización de un personaje ambiguo por naturaleza, sus formas son de lo más variopintas pues mezclan lo humano con lo animal, con variantes de todo tipo, una inmensa tipología de lo vampírico en la cultura humana. A lo largo de la historia han aparecido diversas creencias sobre vampiros, tanto en la mitología como en el folclore de pueblos muy diferentes entre sí. Las culturas mesopotámica, judía, griega y romana incluyen en de su mitología cuentos acerca de entidades demoníacas y espíritus sedientos de sangre que se consideran precursores de los vampiros modernos. En un sentido estrictamente clásico cristiano correspondería al ángel caído, en un sentido moderno y literario hay mil ejemplos o más de autores que se interesaron por estos aspectos del mal, en la literatura y en la poesía, desde *The vampyre* de John William Polidori , a Gottfried August Bürger en *Leonore*, un poema publicado en 1773, o a Johann Wolfgang Goethe, quien en su texto de 1797 *La novia de Corinto* se basa en los *Prodigios* de Flegon de Tralles, un autor griego del siglo I antes de cristo; o a Lord Byron en el siglo XIX, Bram Stoker y muchísimos más entre los simbolistas y los decadentistas de finales del siglo XIX. El vampiro occidental moderno tiene su primera representación en el cine con el *Nosferatu* de Murnau, de 1922, en forma de hombre, y en el film mudo de Carl Theodor Dreyer *Vampyr-Der Traum des Allan Grey*, (La bruja vampiro), de 1932, se presenta al vampiro mujer. Será el *Drácula* de Tod Browning, de 1931, donde se finaliza su imagen masculina heterosexual. Esta imagen arrastra tras de sí todo lo que la historia del Occidente oriental y occidental había ido depositando a

lo largo del tiempo en su folclore, mitos y narraciones populares, también en la literatura y la poesía clásicas, ahora transformado literaria y cinematográficamente por el cultivado hombre occidental de clase media burguesa y trabajadora. No debemos olvidar los orígenes socio culturales de Bram Stoker y la influencia en su texto del erudito orientalista húngaro Arminius Vámbèry.

Una figura fundamental para comprender algunos aspectos de ésta investigación es la figura de la “Madre universal Kali”, que representa el aspecto destructor de la divinidad; es destructora de la maldad y de los demonios, también de los hombres, mujeres y niños. Su historia temprana la muestra como criatura de la aniquilación. Las creencias tántricas más complejas acrecentarían su papel denominándola “realidad última” y/o “fuente del ser”. Etimológicamente su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kāla*, que significa “oscuridad” o “mujer negra”. Kali aparece por primera vez en el norte de la India en el texto *Rig-veda* de mediados del II milenio a. C., no como diosa, sino como una de las siete lenguas de Agní, el dios hinduista del fuego. Sin embargo, en ese texto se menciona a una diosa Ratri (la “noche”), que se considera un prototipo de la personalidad oscura y destructiva de Kali. En la literatura del período Sangam de los tamiles (sur de la India) aparece una diosa sanguinaria llamada Kottravai. Una Kali brutal, cruel, que inspira miedo, la fusión entre Ratri y la Kottravai indígena produjo representaciones de diosas temibles en el hinduismo medieval. Pero entre todas ellas Kali es la más importante en su doble función destructora y dadora de la vida. En tanto que esposa y consorte, Kali ha estado siempre unida a la figura de Shivá. La forma “desencadenada” de Kali puede llegar a ser salvaje e irrefrenable. Sólo Shivá es capaz de amansarla y dominarla. Él es capaz de templar su ferocidad en el baile o combate ritual del “*tandava*”, apareciendo como un bebé que llora, apelando así a sus instintos maternos. Sin embargo, la iconografía a menudo representa a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shivá, o bailando juntos, en un estado de frenesí total. El Shaktismo, en la etapa final

del desarrollo de la adoración a Kali como la “Gran Diosa Madre”, tiene una visión generalmente desprovista de violencia que implica una ruptura con respecto a su representación más tradicional y cruenta.

Los iniciadores de la tradición shaktista son los poetas shaktas (adoradores de śakti, la energía) del siglo XVIII, tales como Ramprasad Sen (1723-1775), que muestran un conocimiento de la naturaleza ambivalente de Kali. Otra forma de presentación de lo femenino en su doble aspecto lo encontramos en Hariti, Kishimojin/Kishibojin. Hārītī es una ogra de la mitología irania y bactriana (Peshawari) que llegó a formar parte de la mitología budista como símbolo de los partos, la protección y la crianza de los niños, así como de la armonía familiar entre mujer y marido, del amor y de la seguridad familiar. Las mujeres sin hijos rogaban a Hariti pidiendo quedarse embarazadas. A diferencia de su pariente indio Saraswati, consorte de Brahma y relacionada con la esfera receptora femenina y poseedora del conocimiento superior o lado luminoso de lo femenino, Hariti es una diosa que proviene de la mitología irania, una *daeua* o demonio caníbal. La mitología bactriana la describe en posesión de cientos de hijos a los que ama y alimenta a costa de secuestrar y matar a los hijos de las otras mujeres. En la actualidad Hariti es considerada antecesora de la diosa indo-irania y pre-zoroástrica Hurvatat. Con la llegada del budismo a Gandhara a través del río Indo, el mito sufrió una transformación radical.

La leyenda asociada a Hariti se reformuló, pasando a centrarse en el hecho de que las madres de sus víctimas habían acudido a rogar a Buda que las salvara. La leyenda afirma que Buda secuestró a Aiji, el más joven de los hijos de Hariti, quien lo buscó por todo el universo e, incapaz de hallarlo, pidió ayuda al Buda, que tras liberarlo señaló que si ella sufría por uno de sus cientos de hijos, debía imaginarse el sufrimiento de los padres de los cientos de hijos que ella había devorado y matado. Hariti le respondió contrita que el sufrimiento de sus víctimas debía de haber sido muchas

veces mayor que el suyo, jurando que a partir de ese momento protegería a las madres y a los niños convirtiéndose al budismo. Desde entonces se alimentó únicamente de los frutos del granado. Esta transformación de demonio iranio a leyenda budista parece claramente una estrategia de los misioneros budistas para convertir a los pueblos iranos del zoroastrismo y el animismo, apoyándose en el sincretismo del mito. La leyenda de Hariti se incorporó al folclore budista, a pesar de su origen iranio, y llegó a las tierras de China y Japón, donde se la conoció como Kishimojin.

Lo interesante para nosotros de estas representaciones de lo femenino es su relación íntima con una presentación ambigua del principio masculino en el consorte de Kali: Shivá, que es representado en su forma anicónica en el *lingam*, que sería un símbolo del "falo" en su sentido abierto de energía masculina, que no de pene, principio activo ambiguo, es representado junto con el *ioni*, un símbolo de la vulva y de la energía femenina. La unión de ambos representaría la indivisible unidad en la dualidad de lo masculino y lo femenino, un espacio pasivo y un tiempo activo desde los cuales se origina toda vida.

En el marco de la religión hinduista, un *lingam* (también, *linga*, *ling*, *Shiva linga*, *Shiv ling*, Sanscrito, *liṅgam*, significando "marca", "signo", o "inferencia"), es una representación simbólica del dios Shivá utilizada para su culto en los templos. El diccionario sánscrito-inglés del sánscritólogo indio Vaman Shivaram Apte (1858-1892) lo define como marca, signo, representación, emblema, insignia, símbolo, marca distintiva, característica. Marca falsa o irreal, máscara, disfraz, insignia engañosa. Síntoma, signo de una enfermedad. Evidencia, prueba, medio de prueba. *Hetu* (o 'medio' en un silogismo, en lógica). Signo de género o sexo. Sexo. Órgano genital de Shivá adorado en la forma de un falo.

Imagen de un dios, ídolo. Una de las relaciones o indicaciones que sirven para fijar el significado de una palabra en cualquier pasaje en particular. Marco sutil, o cuerpo, el

original indestructible del cuerpo grosero o visible (en la doctrina vedānta). Mancha, salpicadura. Base nominal, forma cruda de un sustantivo Pradhāna o prakriti (en la doctrina sankhia). Efecto o producto (eso que evoluciona desde una causa principal y se convierte en productor), inferencia, conclusión.

Formas contrapuestas de atribuciones masculinas y femeninas, activas y pasivas, de lo fálico. Este punto es crucial para comprender nuestra proposición de lectura de las posiciones del cuerpo de nuestros tres autores, Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo, que tendrían para nosotros unas posiciones concretas. A Pepe Espaliú lo vemos en posición de vampiro femenino, que se conformaría en tres disposiciones específicas de sus producciones escultóricas: el yelmo, los gemelos y las dos mujeres decapitadas, acéfalas. Estas dos últimas formaciones, lo gemelar y lo doble femenino acéfalo, responden a lo mismo en sus formas inversas. A Juan Muñoz lo vemos en posición de vampiro ambiguo, que se muestra en el paréntesis y la interrupción y en la presencia de lo ausente; suspensión temporal de la escena, y presencia fantasmal o ausente de los personajes. Doris Salcedo partiría de una posición masculina vampírica maternal, todo lo que succiona y devora, y todo lo expulsado más o menos caótico, lo absorbido desaparecido y lo fantasmal regurgitado y reordenado. Podríamos concluir, por tanto, en relación a lo vampírico, a lo fálico masculino y femenino, que la presentación occidental moderna del vampiro tiene atribuciones masculinas y femeninas, que su presentación final o apariencia es, por lo general, de un aspecto masculino ambiguo, una naturaleza turbia y un poder fálico doble por sus atribuciones masculinas y femeninas, posición doble fálica de lo activo y lo pasivo. La versión postmoderna nos aporta alguna novedad en cuanto a su ambigüedad moral: es tanto malo como bueno, “vampiro bueno, humanizado”.

3.3.3. El vampiro Sade

Se trata de un personaje literario y de la producción de una imagen no exactamente vampírica. Nos referimos al libertino, la producción de Sade, su obra maestra. Entre el sujeto que presenta como “El libertino” y el *Drácula* de Bram Stoker hay paralelismos y enormes diferencias en cuanto a los fines y los medios. El contagio vampírico es consecuencia de una infección y de su efecto tras la muerte de lo vivo, y el renacimiento en la muerte o vida eterna. El vampiro, como el libertino, toma de la víctima lo que desea, la vida contenida en lo simbólico de la sangre, el sometimiento, el dominio erótico, la posesión, el dolor y la destrucción de la víctima, pero también su renacimiento, su contagio, el vampiro imaginario es místico, su contagio es el vehículo mortal de la caída en lo eterno místico, en lo oscuro y maléfico que la imagen clásica del vampiro comporta.

Pero el nazi sádico y libertino es moderno y materialista, esta visión moderna del vampiro no está decorada con mitos y leyendas; habla de lo real de lo vampírico, imagen que comporta la economía simbólica de la producción de los cuerpos; hombres devoradores y asesinos (lentos) de hombres, burgueses parsimoniosos y mesurados, que organizan los placeres en la continencia y la sujeción de su deseo para que no desemboque demasiado pronto, dilación y reparto del goce propio y del dolor y la muerte ajenas, plato que se disfruta en la retención y el control de los impulsos propios, en el dominio de sí y del otro, de los tiempos de la excitación y el final en la muerte de los cuerpos vejados de muchachos y muchachas jóvenes, torpes e inocentes. Algo de contagio hay en el uso de la delación y el miedo para controlar al otro, acosado y vigilado por el resto de víctimas que podrían delatarle. La época en que transcurrió la vida de Sade, no pudo enfrentar la lectura de su obra, no estaba preparada para poder enmarcar su discurso. No es que Sade se adelantara a su

tiempo, sino que su tiempo no quiso, o no pudo, enfrentarse a lo que él dejó bien establecido: que el crimen siempre es posible, sólo lo sujeta la escritura, la humanidad no depende de verdades absolutas, sino relativas a una escritura, donde el otro es intercambiable y creer lo contrario es de hipócritas.

A pesar del tiempo transcurrido el hombre sigue ciego a su verdad, quiere permanecer lo suficientemente aislado sin ver, con la fe puesta en un mirar atrapado en un sentido determinado por la caída de todos los sentidos del mundo; en saber lo falso de esa creencia de que existe algo llamado humanidad y de que eso es estable. Ese es el sentido del hoy como sentido mercantil del mundo. Un mundo sádico y cínico, porque mirar la auténtica verdad del hombre puede cegarte, quemar tus retinas a la frágil existencia del otro, como el impacto de ver una "imagen real", tal y como señala Julia Kristeva en el relato de Dostoievski *El Idiota*. En la visión del Cristo muerto de Hans Holbein el Joven¹²⁶ que puede hacerte perder la fe —perder la fe es cauterizar una abertura visual a un sentido del mundo, y que así el cauterio de esta apertura la selle para siempre—. Mirar de frente esa verdad es tan necesario como peligroso, pues quedar prendado de esa visión tiene efectos, los de diluir poco a poco cualquier lazo o vínculo con el otro, cuyo resultado es como señala Bataille en *La literatura y el mal* como“(...) esta exigencia de nada,”¹²⁷ reflejada en las voluntades finales de Sade:

“La fosa, una vez recubierta, será sembrada para qué después, al encontrarse el terreno de la citada fosa guarnecido de nuevo y el bosque cubierto como lo estaba antes, las huellas de mi tumba desaparezcan de encima de la superficie de la tierra como me satisface que mi memoria desaparezca de la memoria de los hombres.”¹²⁸

Pero su memoria no ha desaparecido, ni creemos que Sade lo deseara realmente —nadie escribe para ser olvidado—, pero deja claro lo que piensa de los hombres y lo

¹²⁶ KRISTEVA, Julia, *El cristo muerto de Holbein*, p. 274, *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Alfaguara, 1990.

¹²⁷ BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Barcelona, NORTESUR, 2010, p.102.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 102. Citado por APOLLINAIRE en *L'oeuvre de Sade*, pp. 14-15.

sabe por sí mismo. Pero he aquí algo que refuerza nuestra idea, como la biografía de Sade pone de manifiesto: éste no dio cumplimiento real a sus deseos, sino muy escasamente; lo hizo, y a conciencia, en su obra, lo que acarreó repercusiones en la destrucción de todo vínculo moral con la sociedad. Padeció muchísimo más por la pérdida y destrucción de los originales que por la desaparición de cualquier congénere. Vivió un duelo terrible, especialmente por la desaparición de su obra mayor, de su legado final, *Los 120 días de Sodoma*¹²⁹, durante el asalto a la Bastilla. Tras la quema volvería a prisión aún seis meses más, después de lo cual volvió y rebuscó su tesoro perdido entre las basuras de los restos de la Bastilla en un intento desesperado por recuperarlo. Lo que en aquel tesoro estaba, lo que creía perdido para siempre, era el resultado de la destrucción de todos los límites entre el sujeto y el objeto de su deseo, la construcción final de su proyecto, de un autocomplementarse en la destrucción de toda posibilidad de existencia real del otro, de su exigencia real negada en la representación sistemáticamente, repetitivamente, gota a gota, crimen tras crimen; representación de una autodestrucción en la imagen, en la disolución entre objeto y sujeto. Sade se autocomplementa y se autodestruye como individuo interdependiente social en cualquier empresa, revolución o avance de lo humano, que en él queda destruido para siempre en esa elaboración.

La dilación del tiempo es en Sade un principio fundamental. Sus diatribas contra los masturbadores que alcanzan pronto su descarga son habituales en sus escritos. El suplicio es ritualizado y segmentado en repeticiones de lo mismo que insisten en la pérdida del sentido y en la negación de la exigencia del otro, proceso de demolición y auto-demolición de la existencia del otro en su conciencia, su destrucción total en tanto que estructura que permite la inserción en el mundo social.

¹²⁹ SADE, Marques de, *Salo o los 120 días de Sodoma*, Reino de Cordelia, Madrid, 2012.

La expresión sádica de la libertad individual es una tipología que está presente en dos imágenes del individuo moderno que han tenido su proyección histórica y literaria en el libertino sádico y burgués que deviene en nazi, y en el vampiro que deviene en la figura exacta del hombre postmoderno como "El vampiro bueno". La figura literaria en la que nos basamos es la de "*Entrevista con el vampiro*"; la declaración y confesión del hombre postmoderno, la puesta en escena de un tipo de cuerpo reconocible en el aura nocturnal en la que nos encontramos, en el brillo luciferino de los objetos de deseo y consumo y en todo lo sádico y lo aristocrático y político, presente en la moda, en los gestos y las formas de esta época medievalizada. Pero, ¿cómo se define éste poderoso vampiro bueno, malo, humano demasiado humano? Su moral está marcada por la "sed" y por lo infeccioso de la sangre en la mirada, en lo meduseo del ojo. ¿Cómo llego a ese estado? El hombre moderno fue contagiado sin querer, fue tentado y cayó en la tentación del amor. Por el amor humano a otro humano llegó a la muerte y a la vida eterna de la noche del alma; por amor, y por ese amor, fue castigado a vivir eternamente con la sed inapagable y perenne del vampiro, vida del muerto en el consumo de la sangre de los vivos, de los inocentes humanos, lo bueno y lo malo del amor erótico y su caída, sed que sólo se apaga matando, matando a lo vivo o dando vida a lo muerto. Por lo tanto elección, la personalidad humana que se conforma en las decisiones que toma, en la organización de sus impulsos, en las preferencias y los gustos, en lo que come y bebe y en lo que repudia y aborrece. Todo lo psicótico narcisista, obsesivo, depresivo o esquizoide del comportamiento humano, que ha de definirse en su autonomía, en la toma de decisiones de lo que dice o hace. Ese ser humano que describe la psicología de la personalidad: el vampiro bueno, el santo negro, el ángel caído, el nazi arrepentido. Pero el vampiro Sade se parece más al personaje del loco de las versiones cinematográficas de *Drácula*, un hombre normal que oye voces, presiente la llegada de su amo y señor, el conectado en los sueños y encarcelado, el que mira lo exterior nocturno a la espera de su anhelado contagio. Pero no, él no se merece tanto, tendrá que conformarse con alguna sanguijuela, rata o

araña, algo vivo que devorar. Es un loco inteligente y precavido, un cobarde y un fantasioso, y en su sueño carcelario espera la llegada del altísimo negro, del muerto vivo que le lleve, le de su fuerza y su coraje. Rebelde encarcelado por gritar y decir incoherencias, por negar a dios y todo lo bueno del hombre. Profeta sin público de una verdadera revolución, acabar con lo humano y recuperar lo salvaje, escondido e indómito de todo hombre y desencadenarlo, darle poder y voluntad de matar sin pensar nada, deseo de impasibilidad del que se excita fácilmente y sólo piensa en lo mismo, el que te dice a la cara con su espejo real, con todo lo real de su texto: yo soy tú, marginado, escindido, frágil y lleno de pulsión y de vida que quiere imponerse saltándose la regla principal. Pero sin reglas no hay placer. Hay que contenerse, dominarse, dominar. Hombre de clase alta, erotómano sádico, literato y narrador de su apetito devorador, descriptor y legislador de su castillo privado, saboreador de imágenes cruentas y banales, aburridas y largas sesiones de suplicios interminables, masturbación eterna.

3.3.4. Vampiros orientales

El vampiro oriental es poliforme, adopta todas las posibilidades y no se deja encasillar, lo que dificulta su categorización ética. Es ambiguo moralmente. Mientras, el vampiro occidental se encuentra normalmente vinculado al mal y a lo luciferino. No nos extenderemos demasiado en la relación de figuras y mitos de lo vampírico oriental. Ofreceremos tan sólo una pequeña muestra de entre la gran cantidad de ejemplos existentes con el propósito de insistir en su carácter femenino, ancestral y universal.

Como ejemplo citaremos las figuras más representativas de las culturas orientales que abarcan el Pacífico: Melanesia, Filipinas, Malasia, Indonesia, Bali y Java. Haremos algunas referencias a la tradición hindú y a las tradiciones china y japonesa. Lo importante en cualquier caso es mostrar que su carácter en Oriente es, por lo general, femenino y poliforme, contrastando con la idea común occidental, moderna, masculina y patriarcal de la figura del vampiro.

En Filipinas existen leyendas acerca de mujeres vampiro, seres con el poder de separar partes de su cuerpo según su voluntad. Hay en Filipinas dos principales criaturas similares a los vampiros: el *mandurugo* (en tagalo “succionador de sangre”) y el *manananggal* (en bisaya “auto segmentador”). El *mandurugo* es una variedad del *aswang* o del *dila*, que adopta la forma de una atractiva mujer de día y por la noche desarrolla alas y una lengua larga, hueca y similar a un hilo, que utiliza para aspirar la sangre de una víctima dormida.

El *manananggal* se describe como una mujer hermosa, capaz de cortar su parte superior del torso con el fin de volar por la noche con enormes alas similares a las de los murciélagos, con preferencia por capturar mujeres embarazadas mientras duermen en sus hogares. Usan una lengua similar a una probóscide alargada para aspirar los fetos y comer las entrañas de la mujer, en particular el corazón y el hígado, además de la flema de los enfermos. Algunas tradiciones explican que estos vampiros van acompañados de o pueden transformarse en una criatura similar a un murciélago llamado *Wak Wak*, que no puede separar su torso pero se alimenta de la misma manera que el *mandurugo*, o del *ekek*, otro pájaro que hace presa en humanos y dotado de grandes garras. Los *penanggalan* de Malasia pueden ser una bella mujer joven o anciana que haya obtenido su belleza a través de la magia negra u otros medios no naturales, o bien una criatura oscura y demoníaca por naturaleza. Es capaz

de separar su cabeza, adornada por colmillos de animal, y de hacerla volar por la noche en busca de sangre, por lo general de mujeres embarazadas.

Los malasios cuelgan *jeruju* (cardos) alrededor de las puertas y ventanas de las casas con la esperanza de que una *penanggalan* desista de entrar por temor a engancharse los intestinos en las espinas. La *leyak* es un demonio de similares características del folclore balinés, mientras el *jenglot* lo es de Java. Este último no es tanto un espíritu como un pequeño homúnculo momificado, del tamaño de una muñeca, que se alimenta de sangre. Un ermitaño puede convertirse en un *jenglot* tras largos años de meditación aislado en una cueva.

Un *pontianak* o *hanto kopek*, también llamada *kuntilanak* o *matianak* en Indonesia y *langsuir* en Malasia, es una mujer que, tras fallecer durante un parto, se convierte en no muerta y busca venganza aterrizando a los habitantes de los pueblos. Toma la forma de una atractiva mujer de largo cabello negro que cubre un agujero en la parte posterior de su cuello y les succiona la sangre a los niños. Llenar el agujero de cabello es el único método para destruirla.

Antiguamente, durante los enterramientos se rellenaban las bocas de los cadáveres con perlas de vidrio, se colocaban huevos bajo cada axila y agujas en las palmas de las manos para evitar que las mujeres muertas durante el parto se convirtieran en *langsuir*.

En el antiguo folclore sánscrito existen cuentos acerca de los *vetalas*, similares a los *gules* de Oriente Medio, que habitan en los cementerios y utilizan los cadáveres como vehículo para internarse en el mundo de los vivos. Aunque la mayoría de las leyendas

sobre los *vetalas* se han recopilado en el *Baital Pachisi*¹³⁰, una de las más importantes historias sobre estos vampiros está recogida en el *Kathá-sarít-ságara*,¹³¹ donde se cuenta que el rey *Vikramāditya* intentaba, por la noche, cazar un esquivo *vetala*. Éste es descrito como una criatura no muerta que, como un murciélago, se cuelga boca abajo en los árboles cercanos a los lugares de cremación y a los cementerios.

Los demonios *pishacha*, espíritus de hombres malvados regresados de la muerte, y los *bhūta* o *prét*, son almas de hombres que han muerto prematuramente y deambulan por los cementerios reviviendo cadáveres, además de atacar a los vivos de forma similar a los *gules*. Presentan también algunas de las características asociadas a los vampiros, como la habilidad para convertirse en animales.

En el norte de la India existen leyendas acerca de los *brahma rākshasa*, una criatura similar a un vampiro, con la cabeza cubierta de intestinos y una calavera de la que bebe sangre. Los *brahma rākshasa*, son brahmanes mujer (sacerdotes de casta) que han cometido suicidio o algún pecado grave.

La deidad hindú *Kālī* posee colmillos, viste una guirnalda de cadáveres o calaveras y tiene cuatro brazos. Está íntimamente relacionada con la sangre y sus templos se ubican cerca de los lugares de cremación en toda la India. En un relato mitológico, las diosas *Kālī* y *Durgā* lucharon contra el demonio *Raktavija* (en sánscrito “semilla de sangre”), que podía reproducirse a sí mismo a partir de cada gota de su sangre derramada. *Kālī* bebió toda la sangre sin derramar nada, con lo que pudo ganar la batalla y matar al demonio. En Japón no se conserva ninguna leyenda nativa sobre vampiros y únicamente se presenta en las tradiciones el mito de los “*Jiang Shi*”

¹³⁰ *Baital Pachisi* (bengalí) o *Vetala Panchavimshati*, (sánscrito), es una recopilación de cuentos y leyendas de la tradición hindú, escritas originalmente en sánscrito y datadas aproximadamente en el siglo primero antes de cristo.

¹³¹ *Kathá-sarít-ságara*, *El océano de ríos de leyendas*, famosa colección de mitos indios y leyendas populares de autor desconocido, redactada originalmente en sánscrito, y compilada para la reina Suriyamati esposa de Anantadava, que reinaron en Cachemira entre 1063-1081.

(vampiros chinos). Estos vampiros hicieron sus primeras apariciones en el cine a finales de los años cincuenta. **En la mitología budista aparece como símbolo de los partos, la protección y la crianza de los niños, como representación de lo maternal tras su conversión al budismo en la figura de *Kishimojin*, llegada desde Irán a través de la India como transformación de un demonio caníbal de la mitología bactriana llamada *Hariti*, progenitora de la diosa indoiraniana pre-zoroástrica llamada *Hurvatat*. Este demonio o vampiro femenino tenía muchos hijos a los que amaba y protegía y que alimentaba con la sangre de los hijos de los demás mujeres, lo que llevo a las madres de las víctimas a pedir ayuda al Buda; éste convenció a *Hariti* recordándole el dolor de las otras madres al secuestrar a su hijo predilecto. *Hariti*, presa del pánico, se convenció al sentir en su propia carne el dolor de las otras madres y se convirtió al budismo jurando proteger La Ley del Buda.**

Esta narración mitológica, o más bien este uso sincrético de las imágenes en el budismo atravesando el tiempo y la geografía, y llevando y traduciendo desde tradiciones zoroástricas de Irán y la India hasta Japón, tiene para nosotros una especial implicación en esta investigación, al adquirir en esa transformación de lo malo a lo bueno, rasgos comunes e iconográficos con representaciones y virtudes maternas de la virgen María.

La mitología de Melanesia recoge leyendas acerca de la *abere*, un demonio femenino residente en las marismas que atrae a sus víctimas por su belleza y después las devora. Por otro lado, algunas tribus de Nueva Guinea, como los *kombai* y los *inanwatan*, conservan tradiciones acerca del *suangi*, un brujo-vampiro que consume la sangre y vísceras de sus víctimas, rellenando después los cadáveres con hojas y convirtiéndolos en sus lacayos.

Dentro de la mitología aborígen australiana se habla de una criatura llamada *Yara-ma-yha-who*, un hombre pequeño con cabeza grande y sin dientes, pero con ventosas en los dedos de las manos y los pies. Ataca a los viajeros y bebe su sangre usando las ventosas. Después devora completamente a su víctima para regurgitarla a continuación más pequeña que antes y con la piel más roja.

3.3.5. Lo vampírico en el islam

Según la tradición islámica *Iblís* es el nombre de un genio maligno, el significado literal es: “privado de toda bondad”. Fue castigado por Alá a esperar su muerte hasta el día del juicio final, o según otra idea fue bendecido con la vida eterna que finalizara en ese juicio, vida eterna pero limitada, *Iblís* se negó a inclinarse ante Adán y se aparto de Alá. También es llamado *Shaitán* o *Satanás*, palabra aramea que significa “adversario”, *al-waswās*, “El murmurador”, *al-jannās*, “El esquivo” y *al-rayīm*, “El lapidado”. Aparece citado numerosas veces en el Corán y en otros textos islámicos y sufís, la palabra *Jinn* en árabe se refiere a algo que está oculto, escondido. Ibn Manzur (1233-1312), dice en su texto *Lisan al-‘Arab* que *Janana* significa cubrir u ocultar. Todo aquello que es ocultado de ti es: *Junna `Anka. Jannahu al-layl*, (la noche le cubrió). La denominación *Jinn* proviene de la idea de que ellos están ocultos a la vista, de ahí que el feto es llamado *al-Janín* porque éste está oculto en el vientre de su madre. La creación del *Jinn* (o *Iblís*) precedió a la del hombre “Adán”. Según el islam *Iblis* estuvo en el paraíso con los ángeles pero nunca fue un ángel, si hubiera sido un ángel no hubiera desobedecido a Alá, ya que los Ángeles son una creación de Alá que nunca le desobedecerían; *Iblis* es inmortal y único entre el pueblo de los *Jinn*, que son mortales aunque con una larga vida, viven como los hombres aunque no podamos verlos,

tienen connivencia con los místicos sufís, los *Ifrit*, que son una tipología de *Jinn* que hacen que los humanos que tienen tratos con ellos, puedan viajar a lugares lejanos y volver en un abrir y cerrar de ojos, hacerlos capaces de levantar objetos muy pesados y de hacer todo tipo de cosas mágicas. Todos los magos y santos sufís místicos dicen viajar y volver al instante; o se bilocalizan en dos sitios diferentes al mismo tiempo; Para ello usarían la ayuda de los *Ifrit*. En el Corán encontramos referencias a como fueron creados el hombre y los *Jinn*: “Alá dice: Hemos creado al hombre de barro seco sacado de un barro negro moldeable, y a los genios los habíamos creado con anterioridad a partir del fuego del *samún*.” (*Shura al-Hijr* (15): 26-27). En palabras de Ibn Abbas (617-687), el *samún* o *simún*, es un “viento ardiente que destruye”; también lo denomino “fuego sin humo”. Los místicos sufís, entre otros eruditos islámicos, señalan que los Gin o genios cumplían una función, lo hacen siempre en referencia al Corán, y a cómo el profeta comenta el propósito y la justificación de la existencia de estos seres o genios, ambiguos moralmente. Estos personajes están presentes también en el imaginario del judaísmo y el cristianismo, religiones con las que el islam comparte un uso simbólico de estas figuras angélicas. Para el islam no hay genios buenos y malos, tampoco se los presenta como inmortales, atribuyéndoles una vida mucho más larga que la de los humanos, con capacidad de inspirar tanto lo bueno como lo malo, a excepción de Iblis. Según la teología islámica los ángeles, por su propia naturaleza, no tienen la libertad de desobedecer a Alá, de lo cual se deduce también que Shaitán no podía ser un ángel, sino un genio, pues de lo contrario no le habría sido posible desobedecer a Alá. Un día, éste dijo a sus creaciones que uno de ellos se volvería contra él. Los ángeles corrieron a Iblis, sabiendo que Alá escuchaba sus súplicas. Iblis rogó entonces a Alá que no dejara que ninguno de los ángeles se volviera contra él, pero no se incluyó en la súplica, ya que se consideraba a salvo. Pero cuando Alá creó a Adán, todos los ángeles se postraron ante él, excepto Iblis, que rehusó obedecer. Iblis se consideraba superior a Adán, que fue creado del barro, mientras que él fue creado del “fuego sin humo”. Por este acto de desobediencia, Alá

lo condenó al infierno por toda la eternidad, pero le dio tiempo hasta el día del Juicio Final. Durante ese tiempo, trataría de corromper a los seres humanos como una forma de venganza. Por rehusar obedecer a Alá, fue expulsado del paraíso y a partir de entonces fue llamado Shaitán.

En la teología islámica, Shaitán y sus subalternos son considerados los susurradores, que susurran en los corazones de hombres y mujeres, urgiéndoles a cometer pecado. El islam conserva las dos figuras, la del ángel y la del genio, con su ambigüedad moral. En ese sentido Iblis, Shaitan, se asemeja mucho al Satán del cristianismo, aunque el hecho de que sea un genio y no un ángel caído acerca su figura a lo daimónico. los genios comparten muchas atribuciones con lo daimónico en su ambigüedad de seres incorpóreos.¹³²

Para entender la forma que tenían los árabes de la época clásica de relacionarse con estos seres encontramos unas maravillosas descripciones en el texto de 'Abdallah al-

¹³² "(...) Alá dijo: no he creado a los genios y a los hombres sino para que Me adoren. (*Surah al-Dhaariyaat* (51): 56)

"Todos los Mensajeros y Profetas fueron enviados para enseñar a ambos, humanos y Jinn. (...) ¡Comunidad de hombres y de genios! ¿No os llegaron mensajeros surgidos de vosotros que os hablaban de "mis" signos y os advertían del encuentro de este día en el que estáis? Dirán: Sí, damos testimonio de ello en contra de nosotros mismos. La vida del mundo los habrá seducido y atestiguarán en contra de sí mismos que eran incrédulos." (*Surah al-An`aam* (6): 130)

"Di ¡Oh, Muhammad!: Se me ha inspirado que unos genios han escuchado este Corán y han dicho: Hemos oído una Recitación maravillosa que conduce a la guía recta, así que hemos creído en ella y no asociamos a ningún otro con nuestro Señor." (*Surah al-Jinn* (72): 1-2)

"¡Pueblo nuestro! Hemos oído un Libro que ha descendido después de Musa. Todos los Mensajeros y Profetas fueron enviados para enseñar a ambos, humanos y Jinn: Alá dice: ¡Comunidad de hombres y de genios! ¿No os llegaron mensajeros surgidos de vosotros que os hablaban de Mis signos y os advertían del encuentro de este día en el que estáis? Dirán: Sí, damos testimonio de ello en contra de nosotros mismos. La vida del mundo los habrá seducido y atestiguarán en contra de sí mismos que eran incrédulos. (*Shura al-Ahqaf* (46): 29-32)

"Di ¡Oh, Muhammad!: Se me ha inspirado que unos genios han escuchado este Corán y han dicho: Hemos oído una Recitación maravillosa, el Corán que conduce a la guía recta, así que hemos creído en ella y no asociamos a ningún otro con nuestro Señor." (*Shura al-Jinn* (72): 1-2)

Alá dice: ¡Y cuando dijimos a los ángeles: Postraos ante Adán y se postraron, aunque no Iblis que era de los genios y no quiso obedecer la orden de su Señor. ¿Vais a tomarlo a él y a su descendencia como protectores fuera de "mí", cuando ellos son para vosotros enemigos? ¡Qué mal cambio el que hacen los injustos!"

Iblis dijo: ¡Señor mío! Concédeme un tiempo de espera hasta el día en que se les devuelva a la vida. Alá dijo: considérate entre los que esperan. (*Shura Saad* (38): 79)

Yafi'i: *El jardín de las flores perfumadas*¹³³, donde nos narra la historia contada por un peregrino a la meca *Los gins*, y la relación con el diablo de Juan el Baustista y otras apariciones diabólicas en *El diablo*:

“LOS GINS

Cuenta Ibrahim al-Hawwas: Un año partí en peregrinación a La Meca, y mientras caminaba con mis compañeros, un impulso en mi intimidad me impuso la soledad y me llevó a alejarme del camino principal. Seguí un camino distinto del que seguían los demás y caminé por tres noches y tres días sin que me viniese en mente idea alguna de comer, beber o satisfacer otra necesidad.

Finalmente llegué a un vergel en un lugar escondido, lleno de toda clase de frutos y flores y en el centro encontré un pequeño lago. Exclamé: “¡Parece el Paraíso!” y quedé inmóvil, lleno de admiración. Mientras estaba en meditación llegaron otras personas vistiendo largas túnicas hechas con parches y remiendos como las de los Sufís, pero hermosas, y cinturones de bellos colores. Me dieron una amable bienvenida y el saludo de los musulmanes: “La paz sea contigo”, y yo respondí: “Y con vosotros sea la paz y la Misericordia de Dios y Sus bendiciones ¿Dónde me encuentro? y vosotros ¿quiénes sois?”

Apenas formulada esta pregunta me vino en mente que estos debían ser gins y que aquel lugar no pertenecía al mundo de los humanos; y he aquí que uno de ellos me respondió: “Somos un grupo de gins que hemos escuchado la Palabra de Dios de boca de nuestro señor Muhammad (P. y B.). La melodía de esas palabras nos ha desapegado de toda cosa mundana y Dios nos ha regalado este lago en medio del desierto.” Pregunté: “¿A qué distancia estoy del lugar en que he dejado a mis compañeros?” Uno de ellos sonrió y me dijo: “¡OH Abú Ishaq, Dios tiene sus secretos y sus prodigios! El lugar en que te encuentras no fue jamás visitado por los hijos de Adán antes de ti, excepto por un joven igual a ti que ha muerto aquí. Aquella es su tumba.” Y me indicó una sepultura a las orillas del lago, rodeada por un cantero de flores como antes no había visto otras

¹³³ AL-YAFI'I, 'Abdallah, *El jardín de las flores perfumadas*, versión española de Horacio Artemio Sauco. [en línea] Disponible en: <http://www.librosoterico.com/biblioteca/Sufismo/EI%20Jardin%20de%20Las%20Flores%20Perfumadas.pdf> [consulta: 2013-07-28]

iguales. Luego continuó: “Entre tú y la comitiva que has dejado hay la distancia de tantos meses – o tal vez dijo “años”- de camino.”

Le pedí: “¡Cuéntame de aquel joven!” y el gin me contó: “Mientras nos encontrábamos hablando del amor divino, en la orilla del lago, apareció una persona que nos saludó, le devolvimos el saludo y le preguntamos de dónde venía. Respondió: “De la ciudad de Nisabur” “¿Cuándo la has dejado?” “Hace siete días” “Pero ¿Qué cosa te ha impulsado a abandonar la patria?” “He escuchado la Palabra de Dios: “*Volveos a Dios y abandonaos a Él antes que os alcance el castigo, porque después no seréis socorridos*”. Le preguntamos: ¿Cuál es el significado de *Volverse a Dios*, qué quiere decir *Abandonarse*, y cuál es ese *castigo*?” “El *retorno* –respondió- significa que tú has sido reconducido de ti a Él, en cuanto al *abandono*, no lo es en sentido literal, quiere decir que debes darte a Él sabiendo que para ti Él es preferible a ti mismo...” Después dijo: “Y el *castigo*...” Dejó escapar un grito terrible y expiró. Lo sepultamos nosotros y esta es su tumba. Que el Altísimo esté satisfecho de él”.

Asombrado por lo que me habían contado, me acerqué a la tumba y vi que en su cabecera había un manojo redondo de narcisos, grande como una piedra de molino.

Sobre la tumba estaba escrito: “Aquí yace un siervo amado de Dios. Su ardor lo ha matado”. En los pétalos de los narcisos estaba escrita una definición del retorno a Dios, la leí y los gins me pidieron que la explicara, cuando lo hice quedaron profundamente conmovidos. Cuando se calmaron dijeron: “Estamos satisfechos de tu respuesta”.

Me sobrevino el sueño y al despertarme me encontré en Medina, cerca de la Mezquita de A'isha, y aferraba todavía en mi mano un ramito de albahaca, que conservé inalterado por un año, luego lo perdí.

EL DIABLO

Se cuenta que el diablo –buscamos refugio en Dios de él- se le apareció a Juan el Bautista, hijo de Zacarías, que le volvió el rostro, pero Dios le reveló estas palabras: “Intérrgalo y te responderá con la verdad”. Juan entonces le formuló varias preguntas, y entre otras le dijo: “¿Has tenido alguna vez poder sobre mí?” “Si, una vez: te habías llenado el vientre de alimentos y te dormiste sin recitar el

Corán” Dijo Juan: “¡Entonces nunca más me saciaré comiendo!” Y el diablo: “¡Y yo nunca más daré buenos consejos!”

Cuenta un místico: Durante mis prácticas ascéticas me ocurría el ver un diablo débil, desnudo, flaco, en pésimo estado; el que cuando me daba cuenta de su presencia escapaba.

Tomé una esposa y entonces renuncié a la austeridad engañándome con que lo hacía por respeto a la esposa, hasta que un día reapareció mi diablo. Cuando lo sorprendí no escapó como siempre si no que me devolvió la mirada. Vi que estaba vestido y le dije: “¿Cómo es que estás tan cambiado?” Respondió: “¡Desde que has tomado esposa has cambiado tú!”¹³⁴

Esta relación con lo sobrenatural en el sufismo y la forma extrema de entender el amor a Dios y la manera de ver lo diabólico propio nos resultan de gran interés, pues nos dan una perspectiva psicológica del fenómeno de la voz profética y de las imaginaciones vividas intensamente, corporalmente, presencia de la ley en la voz y aparición de seres incorpóreas, imaginarios u oníricos; también una fuerte presencia de lo moral en la imagen diabólica que nos hace pensar en *El retrato de Dorian Grey*¹³⁵.

¹³⁴ AL-YAFI'I, 'Abdallah, *El jardín de las flores perfumadas*, versión española de Horacio Artemio Sauco, pdf, pp. 44-45. [en línea] Disponible en: <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Sufismo/El%20Jardin%20de%20Las%20Flores%20Perfumadas.pdf> [consulta: 2013-07-28]

¹³⁵ WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, 2010. [en línea] Disponible en: http://www.cva.itesm.mx/biblioteca/Files/Wilde_Oscar_-_El_retrato_de_Dorian_Gray1.pdf [consulta2/09/2015]

3.3.6. La imagen y el contagio

Una parte muy importante en todo lo relativo a lo vampírico es lo referido al contagio. En el vampirismo clásico podemos apreciar tres componentes imprescindibles en relación al contagio, tres tipos o formas de contagiar o de contagiarse: el contagio por la sangre, por el ojo y por el sueño. Es en estas tres dimensiones corporales e incorporales —la onírica, la orgánica y la visual— donde se produce el contagio, de lo que podemos inferir que la mirada, lo soñado y lo fluido de la sangre serían equivalentes en alguna cosa. En lo soñado prima la escucha, el que sueña es contagiado por lo que se le dice y hace en la imaginación onírica. En la mirada es el mal de ojo lo que se contagia, el mal que entra en el cuerpo por la mirada vampírica.

En el abrazo erótico del vampiro se consuman todas las formas de contagio y transmisión y es donde se finaliza la transmisión de poderes, donde concluye una vida y comienza la vida eterna en la muerte. El estudio de la psicología de los impulsos sexuales está en el centro de la especulación filosófica y metafísica. Sócrates y Platón meditaron profusamente acerca de la naturaleza de lo erótico entre los seres humanos. Entendían que estas relaciones no resultaban comprensibles con la simple observación de la conmoción particular de uno de los que participaban en un campo específico de cuerpos. Percibieron que la propiedad de ese anhelo no era particular, no podía ser privada o privativa. En lo erótico se manifiesta algo común de lo que se abastecen tanto el que desea como el que es deseado, una relación de intersubjetividad dependiente que se basa en el mito expuesto por Aristófanes en *El banquete* de Platón, cuerpo-fragmento del hombre incompleto a la búsqueda de su unidad complementaria.

El desarrollo del neoplatonismo en la Florencia del Renacimiento dio figuras como la de Marsilio Ficino, hijo del médico de cámara de los Medici. Ficino estudió la fenomenología de lo erótico, que él denominaba eros socrático, frente a las divagaciones de la época sobre el eros platónico. Ficino, que analiza el cuerpo como una maquinaria erótica, observa en su texto *De amore* las relaciones eróticas entre ambos sexos, y entre hombres y entre mujeres, sin hacer distinción, como un encuentro que comienza por la infección ocular. Es en lo incorporal que se incorpora como se produce el contagio, que culmina en una interrelación psicopatológica que llamamos amor.

A través de la mirada vapores sutiles se inoculan, se agregan e incorporan contenidos de sentido, que no de significado, algo que tiene como consecuencia un contagio, un portador transferido que una vez inoculado en nuestro cuerpo, o es eliminado o queda integrado en nuestra composición microbiológica de seres incorporales que conviven en nuestra vida intrapsíquica. Es en ese sentido que aplicamos el uso de contagio visual, contagio por la imagen, o contagio por el ojo. Formas distintas de ser contagiado en lo individual y en lo colectivo, lo cultural en el sentido ambiguo de las imágenes que circulan por las venas de todo sistema social y de sus procesos civilizatorios, sentido incorporal que se determina en el cuerpo contagiado y su respuesta, contagio de lo bueno y de lo malo; prevención, escudo o protección de imagen, exposición al contagio propio y ajeno, obra de arte, lugar de extimación de lo propio e intimidad entre los cuerpos en su superficie. También espacio de condolencia con usos distintos o diferenciados en función de los intereses, los fines, los procesos y los resultados de dicha producción, no en términos estéticos ni económicos, sino del valor humano contenido en ese objeto y en su efecto, consecuencia dada en un plazo razonable de tiempo.

3.3.7. Los atributos reales

El vampiro también puede ser analizado desde otro punto de vista: su relación con la bestia humana. El vampiro es mezcla de animal y hombre, alimaña, lobo para el hombre, inmortal y mortal. Si pensamos el animal vampiro humano desde la zoología, a pesar de repudiarlo como la alimaña que es, sentimos fascinación por sus mismos atributos de alimaña. Vayamos, pues, a las alimañas y observemos sus atributos simbólicos. Las alimañas son el conjunto de animales que, por una razón u otra, resultan perjudiciales a los humanos: marta cibelina, visón, lince, gato, pantera, tigre, águilas, halcones, lobos, cocodrilos, murciélagos, ratas, mosquitos, arañas, etc.

Blasón nobiliario medieval de todo lo que tiene de lujoso la piel y el cuero, lo caliente en el invierno, lo salvaje del bosque europeo y asiático, tropical o meridional septentrional, todas las fierecillas e insectos dañinos, todo lo venenoso y curativo del bosque y la estepa, lo que caza y es libre, todos los atributos que el hombre medieval pierde en el camino hacia los asentamientos urbanos humanos, todo lo individual imperioso, empotrado ahora en símbolo, en mito y en alegoría de lo salvaje y lo sádico. Lo libre que no tiene la ley del hombre, sujeto atado a la tierra, a la propiedad, a la producción, a la esclavitud de la gleba.

Los vampiros en Occidente resistieron en el símbolo revertido de todo lo malo y lo perverso, del poder y de la seducción de lo apetecible de la sangre y la carne de los hombres, manada de corderos obedientes y cristianizados. El vampiro permanece congelado esperando nuestra visita gótica. No tardamos en llegar y llamar a su puerta esperando nuestro anhelado contagio de lo oriental, nuestra sed de eternidad expresada en nuestro cuello ofrecido al contagio y la posesión demoniaca. ¿Cómo se expresa lo demoniaco del vampiro? El vampiro occidental tiene procedencia oriental,

una historia y un habla herencia de una lengua antigua, sánscrito, griego, rumano, romano, eslavo, oriental, europeo germánico, cristiano ortodoxo y despiadado matarife de infieles, santo protector de las ciudades según la historia de Vlad Tepes, lo noble de Erzsévet Báthory, lo militar de Gilles de Rais, lo presente en todos los símbolos alegóricos e indicativos de su procedencia salvaje del norte oriental de Europa, atendido por gitanos, los nómadas eternos, los orientales hindús o egipcios; navegantes seguros en el mundo a la deriva del contagio simbólico del vampiro, terror y espera occidental gótica, escalofrío de mordisco, posesión y exaltación moderna y post moderna, *ghot*, y adolescente, la joven y el joven, lo joven enamorado a la espera del mordisco mortal vivificante, deseo de contagio imperial en expansión. Las imágenes, como los vampiros, no se reflejan en nuestro espejo mediático, se incorporan a él fantasmáticamente y de allí a nosotros. Por tanto, en esta lectura particular del mito de Drácula interpretamos que la posición del hombre postmoderno occidental es hoy la del vampiro que va de Bram Stoker y Dreyer hasta *Entrevista con el vampiro* y el *Drácula* de Francis Ford Coppola. Hombres y mujeres vampiro, fantasmas con cuerpo, muertos en vida víctimas y culpables de una misma plaga, de un mismo contagio.

El vampiro es universal, se encuentra en los mitos orientales y en esta figura cristianizada, cuyos orígenes en Occidente los encontraríamos en la filosofía socrática y platónica, neoplatónica y cristiana, en forma de súcubos e íncubos, parábola de lo humano masculino y femenino que se ramifica y transforma en su discurrir histórico y geográfico en multitud de mitos de carácter ambiguo que se mantienen en su indefinición moral, de género y actitud en las particularidades que se muestran definidas en cada uno de los mitos, decantándose en un sentido benéfico o maléfico, según convenga a la época y el lugar. Sus orígenes son remotos y se encuentran en todas las grandes civilizaciones humanas, en el registro simbólico de sus tradiciones religiosas y filosóficas, literarias y en el folclore popular, en la transmisión oral y

escrita, desde el zoroastrismo, al hinduismo, la Grecia helenística, el judaísmo, el cristianismo y el budismo. Nosotros lo tomamos como figura representativa o parábola del fenómeno humano en su complejidad de lo que desea y en la implicación moral que la elección tiene en la toma de sus decisiones.



Lev Nussimbaum (Kiev, 17 de octubre de 1905, Positano 27 de agosto de 1942).¹³⁶

¹³⁶ Escribió bajo los seudónimos de Essad Bey y Kurban Said. Escritor y periodista de biografía fascinante y dudosa, de orígenes judíos, tonteo con el fascismo y jugó la baza de oriental musulmán en la convulsa Europa de entreguerras. Tiene una obra extensa de autoría bajo sospecha e ideología ambigua. Monárquico, antibolchevique y antimoderno, pasó su infancia en Bakú antes de huir de los bolcheviques en 1920 a la edad de 14 años. En 1922, mientras vivía en Alemania, obtuvo un certificado afirmando que se había convertido al Islam en la presencia del imán de la embajada turca en Berlín. Se creó un hueco en el mundo de la literatura europea comercial, escribiendo sobre temas que los occidentales, en general, conocían y conocen poco; sobre el Cáucaso, el Imperio ruso, la Revolución bolchevique, el petróleo recién descubierto por aquel entonces en Baku, y sobre el Islam.

4. AUTORES Y PERSONAJES

(VIDAS DE SANTOS)

4.1. PEPE ESPALIÚ

“Grité y en aquel grito ardí.
Callé y marginado y mudo ardí.
De los márgenes todos me arrojó.
Al centro fui y en el centro ardí.”¹³⁷

Pepe Espaliú (Córdoba, 1955-1993), es uno de los artistas españoles más destacados de la generación de los ochenta y con mayor proyección internacional, realizó exposiciones en Ámsterdam, Venecia, Nueva York y París. Como artista cultivó diversas disciplinas como la pintura, la escultura, la poesía o la performance. Su formación artística se desarrolló principalmente en Barcelona donde estableció contacto con Oscar Masotta (1930-1979), un reconocido intelectual, ensayista, crítico de arte y psicoanalista argentino que introdujo la enseñanza y la práctica de Jacques Lacan en Castellano, una relación que resultó muy fructífera para ambos. En París siguió los cursos que impartió el psicoanalista Jacques Lacan.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía homenajeó a Espaliú con una muestra reducida de su obra en 1994, en 2003, a los diez años de su muerte, se realizó una exposición retrospectiva en Sevilla. El 28 de octubre de 2010 se inauguró el Centro de Arte Pepe Espaliú, de Vimcorsa en Córdoba.

¹³⁷ RUMI, Yalal ud-Din, *Rubayat*, Clara y Janes, Sevilla, 2003, p. 37.

La retrospectiva de Sevilla, comisariada por Juan Vicente Aliaga, presentó el mejor y más completo testimonio de la obra de Pepe Espaliú, reuniendo un gran número de obras dispersas por Holanda, Suiza, Francia, Estados Unidos y España. Hasta aquel momento la crítica había insistido en que sus investigaciones sobre el arte objetual arrancaban de las experiencias Dadá de Duchamp y Picabia, al tiempo que su carrera se caracterizaba por la simplificación minimalista de las formas y por la potenciación de lo conceptual de la idea. La crítica de arte había asimismo hecho hincapié en su interés por el movimiento *Supports Surfaces* y su uso de elementos narrativos surrealistas. Surgen otros anclajes de lectura, como la importancia de la escultura negra y un influjo evidente de lo simbólico, que para nosotros tiene más peso que los referentes surrealistas y sus connotaciones psicoanalíticas; su obra tiene un interés muy acusado por lo mágico, presente en la obra de Joan Ponç, uno de sus referentes en pintura, así como por el canon espiritualista de las figuras arrodilladas de Wilhelm Lehmbruck, como anotan algunos críticos que lo asocian a cierto sentimiento religioso. También es importantísima en la obra de Pepe Espaliú la influencia de Georges Bataille y esa dimensión de la experiencia que denomina: experiencia interior; donde se conjugan conceptos contradictorios en apariencia, como transgresión y transcendencia.

Su trabajo ha sido vinculado a la cuestión del SIDA, que para nosotros, siendo un elemento muy importante, no marca su estética, sino su experiencia. El enfrentamiento con la enfermedad y la cercanía de la muerte acelerarán su creación, como un poeta que ve acabar su tiempo y necesita redactar los últimos versos de su poema vital en forma de producción artística. En ese sentido su discurso sobre el SIDA es su epitafio final por su forma de afrontar la enfermedad en un sentido general y particular, dado que su reconocimiento social supuso una importante aportación política en la lucha por la dignidad de los enfermos. Pero nosotros creemos que no influye especialmente en

la estética de una producción artística ya muy madurada cuando contrae la enfermedad.

Pepe Espaliú es un artista con una cultura y conocimientos extensos. Su biblioteca, donada por el artista al centro de arte Arteleku, constituía para él un proyecto personal, es una colección extensa que contiene abundante literatura de una gran variedad de autores:

- En narrativa, Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson, Julio Verne, Poe, H.P. Lovecraft, Bram Stoker, Borges, Navokov, Shakespeare o Balzac
- En poesía, Kavafis, Cernuda, Celan, René Char, así como una curiosa recopilación de antologías poéticas católicas
- Además de numerosas obras de filosofía y pensamiento: Platón, Aristóteles, Lucrecio, Kant, Nietzsche, Martin Heidegger o Karl Marx, entre muchos otros autores.

No cabe duda de su interés por la literatura, la poesía y la filosofía y el trasvase de lo literario a lo visual en su obra.

Es conocida su pasión por la obra de San Juan de la Cruz y del conocido místico y poeta del sufismo Yalaluddín Rumi, así como la influencia de la obra literaria de Jean Genet.

La obra que Pepe Espaliú produjo entre 1986 y 1993 fue creada bajo unas condiciones muy específicas, las de la exacerbación creativa derivada de las perturbaciones espirituales y psicológicas que el anuncio de su enfermedad produjeron en él pero que, en su caso, dieron lugar en su producción artística a una creciente exaltación expresiva.

Nosotros leeremos la obra de Pepe Espaliú como la obra de un autor con profundas raíces en la mística sufí, la mística católica de San Juan de la Cruz y de otros autores modernos como es la obra literaria de Jean Genet.

Apelamos a la posibilidad de pensar la mística a día de hoy, desde el siglo XXI, no con la visión del pasado, de la Ilustración del siglo XVIII, sino como la posibilidad de supervivencia y transformación de ese impulso universal a través de la modernidad.

4.1.1. La Diosa Negra y la Diosa Blanca

La obra de Pepe Espaliú posee una relación profunda con la espiritualidad en relación a la corporalidad, en definitiva con la mística y con el concepto de Santo.

Se va a proponer una actualización del sentido de santo tratando de situarlo en un contexto moderno y universal, con todo lo contradictorio y desgarrador de esos intereses aparentemente divergentes de lo pulsional del cuerpo y lo espiritual y el deseo de universal contenido en todo cuerpo, deseo de fusión con Dios, absoluto, uno, o como queramos llamarlo, algo que podemos apreciar en su interés por la obra de autores aparentemente tan divergentes como Jean Genet, San Juan de la Cruz y el místico sufí Rumi. Es por esto que calificamos a Pepe Espaliú de santo negro, o místico oscuro, y a su obra artística como la construcción de un cuerpo que otorga presencia a lo ausente, a lo que falta, es la escritura de un doliente que se hace cargo de su deseo y de su dolor, trabajo de duelo y de santidad.

Hemos titulado este capítulo *La Diosa Negra y la Diosa Blanca*, aunque bien podríamos haberlo llamado *No dos sino dos*¹³⁸, para nosotros otra forma de nombrar lo uno, lo completo, la divinidad, pero que también nombra lo dual y lo complejo de lo humano: cuerpo-fragmento, lo uno dividido.

Los conceptos de Diosa Negra y Diosa Blanca aparecen en la obra de Jean Genet, uno de los referentes en la obra de Pepe Espaliú, la exégesis de su obra sirve de base para interpretar su trabajo), La Diosa Negra y la Diosa Blanca aparecen como ideas inversas, que van desde su sentido místico y religioso, al mítico o alegórico (a veces se muestran como Vírgenes o Diosas benéficas y maternales y otras como madres demoniacas o vampíricas). Abarcan un conjunto de imágenes de lo femenino —positivas y negativas— que nosotros calificamos como lo Santo Negro, nociones que se encuentran muy presentes en la obra de un autor literario que ha influenciado a todo el pensamiento de la modernidad. Especialmente tomaremos la filosofía y la mística que aparecen en sus obras *Santa María de las flores*¹³⁹ (1944) y *Milagro de la rosa*¹⁴⁰ (1946), en las que encontramos imágenes deudoras de ideas e iconografías de lo Santo y lo Negro, que tienen en su versión femenina un origen ancestral y oriental, como la Diosa Negra y la Diosa Blanca, Kali y Laksmí o Áditi¹⁴¹, la buena madre y la madre brutal, el hada buena y la bruja medieval.

¹³⁸ FRANCÉS, Alex, *No dos sino dos. Imágenes de la filiación, Imágenes del doble*, Editorial de la Fundación Chirivella Soriano en colaboración con la Generalitat Valenciana, Valencia, 2009. Este título corresponde a una noción budista que expresa la idea de lo uno como consecuencia de la separación o de la unión de lo doble, o lo que es lo mismo, el dos es previo al uno, la unidad de lo contable en principio es el dos pensado como lo uno doble, luego iría el uno como separado, el tres, el cuatro...

¹³⁹ GENET, Jean, *Nuestra Señora de las Flores*, Juan Pablos Editor, México, 1973.

¹⁴⁰ GENET, Jean, *Milagro de la rosa*, Naturae Editores, 2010.

¹⁴¹ Kali es la esposa, o energía de Shiva, representa el lado destructivo y fértil como madre universal, es ambivalente, Laksmí es la consorte eterna o energía de Visnú, nacida de la espuma del mar y representa la belleza y la buena suerte, su contrapeso es su esposa Áditi representativa de la madre tierra en un sentido más literal o material de la fertilidad, dentro de la triada Brahmánica o Trimurti, Brahma, Visnú y Shiva, Visnú es el Dios principal según algunas interpretaciones, es: el Preservador en la modalidad de la bondad, se le identifica normalmente con sus avatares Rama y Krisna. Shiva es: el destructor, en la modalidad de la ignorancia y Brahma es: el Creador, en la modalidad de la pasión. Los tres conforman la unidad universal, la totalidad.

En su monumental obra biográfica *San Genet, comediante y mártir*¹⁴², Sartre señala la búsqueda de lo sagrado y de lo absoluto en un sistema de valores invertidos en el cual el mal es el supremo bien. Así, lo abyecto y lo despreciable se viven con devoción de santidad, como un dramático intento de ser en un mundo hostil que condena a Genet a la marginalidad. No es fácilmente asumible esta lectura de Genet, su obra es transgresora en el sentido que propone Monserrat Rodríguez: "el artista es el único que puede transgredir la ley y no hacerlo de forma perversa"¹⁴³, sino para transformarse, para ser, para darse y otorgarse un nombre, para hacer de la escritura una forma de vivir, y de la vida una forma de escritura, un deseo y un goce en un cuerpo que desea, y que hace de su deseo, la leña de su propia iluminación, no una mística inversa, sino una mística con todas las letras, deseo de infinito, de transcendencia.

El trauma infantil de Genet provendría de cuando fue sorprendido robando a la edad de siete años, hecho que marca y define su vida posterior. El acto realizado sin la plena conciencia infantil va a significar el comienzo de una identidad autoimpuesta: será ladrón, con vocación de marginado y homosexual, hechos que se convierten en una consciencia que llevará a las últimas consecuencias como acto de rebeldía, retornando a la sociedad lo que ella misma creó. En el Reformatorio de Mettray, Genet dice:

"Yo tenía dieciséis años... en mi corazón no conservaba lugar alguno en que pudiera alojarse el sentimiento de mi inocencia. Me reconocía el cobarde, el traidor, el ladrón, el pederasta que veían en mí. En mí mismo, con un poco de paciencia y reflexión descubrí bastantes razones para que me llamaran así. Y estaba estupefacto al saberme compuesto de inmundicias. Me hice abyecto."¹⁴⁴

¹⁴² SARTRE, Jean-Paul, *SAN GENET, COMEDIANTE Y MARTIR*, Losada, Buenos Aires, 2003.

¹⁴³ RODRÍGUEZ GARZO, Monserrat, fragmento de la entrevista sobre la obra de Pepe Espaliú, mantenida el 24 de enero de 2016.

¹⁴⁴ GENET, Jean, citado por: FRESLER, Alba, *La infancia rechazada, comentario sobre el niño criminal de Jean Genet*, en: *De poetas, niños y criminalidades*, varios autores, Ediciones del signo, Buenos Aires, 2003.

El mundo infantil se parece al de las sociedades primitivas, remite a la mentalidad arcaica donde la vida es una realidad sagrada, mágica. La vida de Genet en prisión se transforma en un escape y una búsqueda incesante, literaria, de una atmósfera de fantasía e irrealidad, de ambigüedad permanentes. La revelación y asunción consciente de su ser ladrón tendrán las características de una hierofanía, que lo arrancará de lo humano burgués, de la vida cotidiana e intrascendente, para sublimar su experiencia y hacer de la literatura una experiencia religiosa, trascendente, como un camino de ascesis y purificación, de rebeldía y santificación. Se asumirá como mártir, y del martirio a la santidad y al misticismo. Así, Genet ama la abyección por sí misma y se pierde en ella tanto como el místico se pierde en Dios durante su éxtasis. El mismo Genet dice que la palabra santidad es la más hermosa de la lengua francesa porque al sugerir la unión del alma con Dios lo aleja de la realidad social burguesa y acomodada. Un cierto fatalismo, una especie de estado de gracia invertido lo dominan:

“Los caminos de la santidad son estrechos; es imposible evitarlos y cuando por desgracia, uno se ha introducido en ellos, es también imposible darse la vuelta y volver atrás. Se es santo por la fuerza de las cosas que es la fuerza de Dios”.¹⁴⁵

En su ensayo *Saint Genet comédien et martyr*¹⁴⁶ Sartre hace un exhaustivo análisis psicológico y sociológico del autor que supuso una fuerte depresión para Jean Genet; habla de él como un místico que elabora su propia teología de lo oscuro. Para él, la Diosa Negra, Kali, es negra, pero antes es diosa. Su religiosidad es evidentemente luciferina; lo luciferino implica que se respeta y se observa lo divino en su aspecto de enemigo del hombre. El poeta es mostrado como un fiel sacerdote de Durga, de Kali, de Lilith, que se asomase a un lago envuelto en la oscuridad, que mira hacia abajo, y narra lo que vislumbra en sus profundos abismos. Homosexual suspendido entre la muerte y la vida, podríamos decir que para él la Diosa Negra es como el negativo de la

¹⁴⁵ GENET, Jean, *Milagro de la rosa*, Naturae Editores, 2010.

¹⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul, *SAN GENET, COMEDIANTE Y MARTIR*, Losada, Buenos Aires, 2003.

Diosa Blanca. Las dos parecen representar cosas diametralmente opuestas. Pero lo diametralmente opuesto es simétrico, y lo simétrico es hermano gemelo y reflejo en el espejo. Su filosofía es alquímica. La sexualidad alternativa se muestra como epifanía de lo divino que llega a la superficie de la conciencia desde lo profundo y abismal de lo humano. *Milagro de la Rosa* es una novela que podemos considerar como mesiánica o mística e identificada con el martirio, una ficción de su primera juventud en el presidio de Fontevrault y la nostalgia de Mettray, correccional donde había pasado su infancia. Testimonio conmovedor que nace de una prisión como espacio incomprendible para nosotros, los no iniciados, y aislada del mundo, en lo físico y en lo mental; la creación de un mundo aparte con sus propias reglas, de una comunidad mística. Hay en la novela algo muy proustiano, muy francés, en cuanto elaboración de la memoria en la literatura; un internamiento en lo laberíntico de la mente y de la propia sexualidad que actúa como correlato del encierro y la confinación físicas; una superposición de imágenes y de recuerdos en una sucesión de capas entremezcladas que dan una inusitada profundidad a la obra. Libro profundo, intenso, creado desde la rebeldía y la sexualidad liberadoras. *Milagro de la Rosa* despliega una belleza sobrecogedora emergiendo de la podredumbre y la inmundicia social.

“Si pretendemos realizar el Bien, sabemos hacia dónde nos dirigimos y qué es el Bien, y que la sanción será beneficiosa. Cuando es el Mal, no sabemos todavía de lo que hablamos. Pero sé que es el Único en poder suscitar en mi pluma un entusiasmo verbal, signo aquí de la adhesión de mi corazón”.¹⁴⁷

Resuenan en su voz Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, una tradición francesa que marcha en esa dirección, compuesta por individuos únicos, autores que ejercen de modo incomparable su autonomía racional y moral convirtiéndose en un paradigma de libertad individual, ejemplo de hombre autónomo que siente, piensa y obra de acuerdo con un patrón propio, construido en relación a un grupo de excluidos como él, que

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 385.

aunque minoritario, es colectivo y social a su modo. También un mundo exterior de intelectuales iniciados en la contigüidad con lo ambiguo demoníaco, influencias que llegan a nuestros días. De hecho, sería hasta cierto punto lícito plantearse si él mismo trató su vida y obra como una imitación inversa de sus héroes decimonónicos, amados y aborrecidos. En su patrón de conducta Genet es íntegro de principio a fin. El personaje público, el artista, el filósofo, coinciden con el hombre privado; coherencia y continuidad entre vida y obra. La cuestión a plantearse sería: ¿nace el fenómeno Genet desde la libertad de una conciencia crítica con el entorno, impermeable a la alienación burguesa, o es el producto de una compulsiva y especialmente virulenta constelación arquetípica, o sea, de un arrollador destino? Sartre, que consideraba lo inconsciente una fantasía irracional más del pensamiento alemán, se inclina por la utopía cartesiana implícita en la propuesta de que el frenesí de la libertad esencial de la conciencia y lo insobornable del pensamiento eran el instrumento, el medio hábil para la autorealización. En la segunda mitad de su vida acabó convirtiéndose en un paradigmático personaje mediático, un héroe o un Santo moderno.

Para Sartre, Genet es un filósofo, entendido el filósofo como alguien que engendra su vida y crea el mundo a partir de lo más abismal de su ser. Pero quizá en su filosofía no se encontraría el origen, lo que engendra su personalidad y su conducta. Antes bien es, como su sexualidad, algo indefinido que brota desde regiones más profundas del ser, instancias previas a la conciencia desde donde se gesta lo más particular de la personalidad y el carácter: lo instintivo, lo sexual, lo espiritual, lo religioso y lo artístico, imágenes de incorpóreas que se incorporan en el lenguaje y la escritura para complementar la existencia del creador, su sed. Hemos explicado anteriormente que la autocomplementación es una fase previa y necesaria de la creación artística, que sin autocomplementación no hay creación de un mundo propio, lo que no significa la inexistencia del otro, sino su necesidad, el otro como objeto. Insistimos, no obstante, en la diferencia con Sade, que elabora un proceso de destrucción imaginaria en la que

se sustenta su idea de libertad individual, su filosofía. Sade destruye al otro en su obra. No destruye los puentes, sino que los aprovecha para el goce de la destrucción del cuerpo del otro.

En Genet hay mística porque hay moral, moral inversa, pero moral y orden nocturno, oscuro y místico, enlace incorporal, ausencia y deseo. Genet es humano, vampiro bueno; en Sade también. Las distancias son teóricas, filosóficas, de procedimiento, de estilo y de finalidad. Lo humano de Sade, a pesar de Sade, y a pesar nuestro, existe en el nosotros. Genet es más amigable, comprometido y social, religioso, brillante poeta y narrador del oscuro y nocturnal humano que hay en nosotros, vivificante y demoniaco vampiro bueno, humano demasiado humano.

En la forma de posesión del alma en Genet es la Diosa Negra la que conforma la sombra del sujeto, que incluye la sexualidad, y la Diosa Blanca la que se ocupa de inspirar sus facultades intelectuales, artísticas y espirituales, convocando una luz cada vez más radiante en las funciones superiores y una oscuridad cada vez más oscura en el lado de la sombra. Bipolaridad anímica exacerbada. La sensibilidad de Genet percibe su homosexualidad brotando desde un lugar que él siente como problemático. Genet está identificado con su sombra. Todo su inconsciente, toda su alma, hablan a través de la sombra. La Diosa Negra es en él voz también de la Blanca, de tal modo que la inspiración de su producción artística y filosófica es la misma que excita su pasión con jóvenes y viejos. La misma que lo lleva al crimen y los bajos fondos, es la que lo eleva a las alturas del pensamiento. Hay una circularidad del sentido. No hay desarrollo, sino transformaciones de lo pornográfico a lo beatífico, de lo crudo del sexo explícito a las imágenes místicas en sus comparaciones poéticas. Encontramos en su comportamiento, un rasgo de ofrenda, de búsqueda de una madre ausente. En *Diario del ladrón* cuenta su encuentro con una mendiga en Barcelona:

“¿Y si fuera ella (mi madre)? me dije mientras me alejaba de la pordiosera. Si lo fuese, iría a cubrirla de flores y de besos. Lloraría de ternura sobre sus ojos de pez luna, sobre su cara obtusa y boba”. Sí, está bien. Pero, en realidad, todo eso se trata en el fondo de un tributo pagado a sí mismo.”¹⁴⁸

No se trata con complacencia, sabe quién es, observa sus pensamientos y emociones, las describe y no se deja engañar. Él es dueño de su mundo porque es artista y ve, se ve, se escucha, escucha y siente su cuerpo como Nietzsche sentía el suyo. Manómetro de emociones, fuente del pensamiento y la creatividad, ese vivir el cuerpo a flor de piel, de extimarse en el texto e intimar con nosotros en una obra de una inmensurable capacidad estética.

Pepe Espaliú no es un delincuente como Genet, es homosexual como él, pero no es un excluido social, más bien es alguien que se autoexcluye de un mundo alienante e incompresible para él, tampoco es místico en el sentido decimonónico del término, aunque lo místico esté muy presente en su obra como lo está en la de Genet, donde también aparece lo oscuro de una sexualidad, que en el caso de Pepe Espaliú algunos autores la relacionan con las prácticas en el mundo *gay* sadomasoquista, aunque nosotros no podemos probarlo, pero sí intuirlo, pero para nosotros lo oscuro en Pepe Espaliú, como en Genet proviene más bien de la oscuridad fundamental de la que procede la naturaleza humana, el fango profundo en el que se ancla la flor de loto, que simboliza la iluminación para el budismo.

Otro de los referentes que creemos importantes en la obra de Pepe Espaliú es la mística erótica contenida en la poesía de San Juan de la Cruz y otros autores católicos, obra que tiene muchos paralelismos estéticos con la poesía sufí. Como señala López Baralt en su estudio: *San Juan de la Cruz y el Islam*¹⁴⁹, la poesía de San

¹⁴⁸ GENET, Jean, *Diario del ladrón*, RBA, Barcelona, 2010.

¹⁴⁹ LÓPEZ-BARALT, Luce, 1985. *San Juan de la Cruz y el Islam*. México, Universidad de Puerto Rico.

Juan representa una ruptura con la tradición española, y cristiana en general, y podemos apreciar como está repleta de imaginario sufí, sus construcciones poéticas, como las de los sufíes, no son meras metáforas, sino que aparecen como símbolos visionarios que expresan el estado espiritual del poeta, San Juan utiliza imágenes sensuales como los sufíes, en las que el vino y la embriaguez simbolizan el éxtasis y lo elevado del estado espiritual, y en el que el poeta (o en el caso de San Juan, el alma, como figura femenina) es el enamorado y Dios el Bienamado, de forma tal que los poemas pueden en muchas ocasiones tener una doble lectura erótica y mística.

Hay otra característica común entre la poesía sufí y la producción poética de San Juan, sería la de un uso aparentemente inconexo de las imágenes con la yuxtaposición de la forma humana y de las manifestaciones de la naturaleza. Esto produce un efecto que podríamos llamar surrealista. En literatura en castellano no se encuentra un uso similar en el lenguaje poético hasta el siglo XX, con la llegada de poetas como Lorca. Vemos estas constantes en estos autores de un uso de las imágenes del cuerpo, de lo erótico y lo sensual, lo carnal en relación a lo espiritual, formas estéticas de abordar una experiencia desgarradora del cuerpo, donde el goce y el dolor se encuentran mezclados, resultan inseparables en esa unión mística con Dios que es al mismo tiempo una aniquilación y una entrega absoluta.

El sufismo es una mística mezcla del islam con tradiciones pre islámicas de Oriente Medio, en especial persas, son un conjunto de sectas muy variadas basadas en una religión monoteísta: el islam, pero en la que permanecen influencias o supervivencias de una religión dualista: el zoroastrismo. Zoroastro es un profeta que aparece en algún momento entre 1500 a.C. y 1000 a.C.. La religión a la que Zaratustra dio origen tiene una visión del mundo como una lucha eterna entre el bien y el mal, la luz y la sombra, representada en las figuras de: Ahura Mazda, dios de la luz y el bien, y Angra Mainyu, representación del mal y la oscuridad. El islam como el cristianismo y el judaísmo, son

religiones monoteístas que a pesar de creer en un único Dios mantienen en su seno gran cantidad de ideas y creencias dualistas, como la creencia en el Diablo o Satanás, el cielo y el infierno, o la separación entre cuerpo y alma. También es importante resaltar que tanto en el Catolicismo como en el islam, persisten reminiscencias de los politeísmos y los animismos, en la forma de Santos y Santas, y en aspectos iconográficos y rituales, otra característica común a las tres grandes religiones monoteístas es el uso y la creencia en seres inmateriales como ángeles, genios y demonios, supervivencia de los politeísmos precedentes. Pero la cuestión de la santidad, de lo santo en un sentido universal, es fundamental para comprender las obras de Pepe Espaliú que vamos a analizar.

Para poder centrar mejor esta cuestión, citamos partes de la entrevista realizada por la plataforma web *De Oriente a Occidente* al Padre Emilio Galindo Aguilar, una voz autorizada con amplia trayectoria y conocimiento del catolicismo y del islam:

“Emilio, ¿canonizaría usted a Muhámmad? ¿Pasaría el Profeta todas las revisiones del Vaticano y le canonizaría?

(...) Esta pregunta, un tanto insólita, se hubiera enriquecido más y mejor universalizándola, en lugar de centrarla únicamente en Muhámmad, que está sobradamente *canonizado* por la piedad y veneración de los musulmanes sin necesidad de superar *las revisiones* del Vaticano. Cosa que ni los musulmanes ni los cristianos hubiesen aceptado mientras los unos y los otros no hubiesen acabado con todas las prohibiciones existentes con sus *comunicaciones in sacris* que son como aduanas que impiden el encuentro verdadero. Y eso no porque Muhámmad no sea “un ejemplo y modelo de virtudes” como defendió el historiador e islamólogo Miguel Cruz Hernández, personalidad de fama internacional y uno de los mejores concedores del Islam en España. (...) También tenemos que decir que la comunidad musulmana tiene sus santos (*wali*) y el culto a los santos, aunque hay que decir que ese culto no es de origen coránico y hasta se les ha perseguido a esos santos duramente. Quizás sea ese el sino de todo verdadero hombre de Dios. Siempre ha habido santos en Tierras del Islam. Ellos forman una jerarquía en el vértice de la cual se encuentra *qutb* o eje espiritual que constituye un símbolo espiritual primordial. El santo musulmán es el que conoce a Dios. Posee varios

privilegios: esta libre del yugo de las pasiones, tiene el don de hacer milagros (*karāmāt*) y su bendición trae la lluvia. Sus hechos están reunidos en obras tituladas, todas ellas, *Manāqit* o *fioretti*. El sentimiento popular ha mantenido esa veneración a los santos especialmente en África del Norte. Algunas ciudades los tienen como patronos y son también patronos de algunos oficios. Hay también mujeres veneradas como santas.

Finalmente, esta pregunta si se hubiese hecho con universalidad, planteándola para poner en un santo oral a todos los hombres y mujeres musulmanes o de cualquier otra religión que por su modo de vida y su entrega incondicional a Dios, Uno y único, supieron, según el parecer de los que les han conocido, ser de verdad *“sumisos al Dios altísimo, clemente y misericordioso y a toda criatura, por el amor de Dios, habiendo sido siempre hermanos que aman a sus hermanos”* que en eso está, a nuestro entender, la santidad más allá de la religión a que pertenezcan. Sencillamente porque ellos también son obra del mismo Espíritu, pues *“hay diversidad de dones pero el Espíritu es el mismo”*. (...) Si inspirándonos en Cristo hubiésemos invitado a ese álbum de la santidad a los *“santos”* hombres y mujeres buenos del mundo, ¡qué gran paso hacia la unidad de la gran familia humana por encima de todas las religiones. ¡Qué gran letanía de hombres buenos si los educase el Espíritu!. Y eso aunque tuviésemos que saltarnos las muchas barreras de la *“Communicatio in Sacris”* que crearon el miedo y el desprecio entre las religiones, como confesaba nuestro Ibn Arabī: *“Hubo un tiempo en que yo rechazaba a mi prójimo, si su religión no era como la mía. Ahora, mi corazón se ha convertido en el receptáculo de todas las formas religiosas: es pradera de las gacelas y claustro de monjes cristianos, templo de ídolos y Kaaba de peregrinos, tablas de la Ley y pliegos del Corán. Porque profeso la religión del Amor y voy a donde quiera que vaya su cabalgadura pues el Amor es mi credo y mi fe”*.

Nos resultan también esclarecedoras y cristianas las palabras pronunciadas por el P. Adolfo Nicolás, Superior General de la Compañía de Jesús en el reciente Sínodo de los Obispos en Roma: *“Hemos buscado los signos Occidentales de la fe y la santidad y no hemos descubierto de que manera ha obrado Dios en otros pueblos. Y eso nos ha empobrecido a todos. Hemos perdido las claves, las perspectivas y los descubrimientos importantes”*¹⁵⁰

¹⁵⁰ GALINDO, Emilio, *Los santos en el islam y Muhámmad*, entrevista realizada por la plataforma web De Oriente a Occidente el 10 de octubre de 2012, que aparece en el blog Darek-Nyumba. [en línea] Disponible en: <https://emiliogalindo.wordpress.com/2013/10/02/los-santos-en-el-islam-y-mahoma/> [consulta: 09/07/2015]

Vemos expresado con claridad en las palabras del Padre Emilio Galindo, que la santidad es algo que va más allá de la religión que se profese, incluso si no se profesa ninguna, vemos claramente sus rastros en la obra de multitud de hombres y mujeres perseguidos y marginados, en hombres íntegros y comprometidos con sus hermanos, (con todo lo que la palabra hermano convoca). Santos modernos y Santos filósofos, autores como Nietzsche, Warburg, Genet, Pepe Espaliú y muchos otros artistas y filósofos modernos embarcados en una búsqueda con una misma brújula: su cuerpo, la escucha de lo que el cuerpo dice, de sus demandas, de su deseo y de su dolor, de su falta.

Por tanto formas múltiples y abiertas de lo santo, diversidad de dones de un mismo espíritu abierta a la universalidad del proyecto humano. Para nosotros desde un punto de vista budista del siglo XXI, la santidad, la budeidad, es una característica intrínseca del ser humano que se puede desarrollar y alcanzar en un trabajo constante a través de técnicas de meditación y estudio, y en la relación de maestro y discípulo, en eso tiene muchas similitudes con el sufismo.

Las órdenes o cofradías sufíes están presentes en todos los países musulmanes, no constituyen una rama concreta del islam; más bien se trata de todo un abanico de corrientes que tienen en común un sólo punto: la interpretación mística de la fe. En la tradición sufí es muy importante la lectura de textos filosóficos y místicos árabes, frecuentemente de los siglos XII y XIII, los mismos que inspiraron a San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila en el ámbito cristiano. Para los sufís la figura del maestro es imprescindible. El conocimiento debe originarse en un importante filósofo místico a través de una cadena ininterrumpida de discípulos que hayan transmitido su sabiduría. La meditación y la vida en humildad; a veces —pero no siempre— la renuncia a la familia y las posesiones materiales son bases del sufismo. Otro elemento frecuente es la danza rítmica (el *dhikr*) durante la que se repite sin cesar el nombre de

Dios hasta caer en trance. Los grupos *bektashi* de Turquía, conocidos también como derviches giróvagos, han popularizado una forma giratoria de este baile, pero existen numerosas danzas de *dhikr* de otros ritmos y movimientos.

Aunque la mayoría de los sufíes son hombres, las mujeres son bienvenidas; algunas llegan incluso a dirigir una cofradía (integrada por hombres) y hay algunas filósofas muy respetadas. En grupos como los *'aisawa* marroquíes, hombres y mujeres se mezclan durante las fiestas y bailan juntos. Algunos sufíes, como los *heddawi* marroquíes, utilizan el hachís para alcanzar el éxtasis, aunque no es un hábito muy difundido; otros grupos marroquíes integran en sus prácticas elementos animistas de la magia africana, se disfrazan de animales y devoran una ternera cruda, como es el caso de los *'aisawa*; otros — como los *degghugi* y los *hamadcha*— se autolesionan durante sus ritos o beben agua hirviendo sin lastimarse. En la literatura islámica clásica se relaciona a menudo a la mística sufí con el trato con los genios o espíritus que vagan por los cementerios. Pero todas estas creencias y ritos son anecdóticos frente a la gran mayoría de las órdenes sufís más ortodoxas. Estas particularidades de algunas sectas sufíes suscitaron los recelos de los teólogos oficiales del islam. Muchos sufíes fueron perseguidos por sus enseñanzas y tuvieron que exiliarse como Mansur Halay, acusado de apostasía y ejecutado en Bagdad en 922 d.C. Incluso un filósofo de fama reconocida en su época como fue Ibn Arabi de Murcia (1156-1240 d. C.) tuvo que escapar a Damasco tras sufrir el acoso de los guardianes de la ortodoxia.

El sufismo es una mística que radica en la sensación, en el cuerpo y en el momento como presente eterno, en el éxtasis del amor y en la muerte antropopaica como fin último en la unión mística con Dios, tiene un cierto carácter individualista, ya que convertirse en sufí es una decisión personal que se toma con la intención de estar más cerca de Dios, no exactamente para transformar la sociedad. La meta última es la unión con Dios a través de una experiencia mística y personal, individual. Otra

característica importante para nosotros sería su sincretismo particular y su actitud tolerante frente a una idea más radical u ortodoxa de entender el islam.

Una de las características más importantes del sufismo es su producción literaria, especialmente la poética, Pepe Espaliú se interesó por las lecturas de la obra poética de esta escuela o rama del islam, una producción literaria donde se superponen imágenes del amor erótico y del amor a Dios. Puede que el sufismo destile un cierto aire homosexual, pero nada lo acredita. La figura Hal-lâj, un importante ejemplo de personalidad ardiente del sufismo de origen persa, apreciaba la poesía de Abû Nuwas, un relevante poeta árabe del periodo clásico conocido por su vida desenfadada y su amor al vino y a los muchachos. Hal-lâj fue y es considerado un mártir del sufismo, mártir del amor místico. Se dice que, camino del cadalso, recitó unos versos de Abû Nuwas. Para Halil Bárcena, traductor del *Dîwân* de Mansûr Hal-lâj, compara -como otros estudiosos del sufismo- la figura de Jesús de Nazaret con la de Hal-lâj¹⁵¹, en el sentido de que Hal-lâj no es un teórico o un poeta místico de la espiritualidad, sino alguien que se realiza en ella plenamente. Suya es la comparación de la mariposa alrededor de la llama de la vela, que no revolotea buscando calor, sino que se funde en la llama, se consume en la atracción de la luz espiritual del amor. Este estudioso y místico sufí, que en el Bagdad ortodoxo resultaba incomodo, hablaba de la religión de la cruz, no en referencia al cristianismo sino como el lugar del cruce o el camino infinito a la verdad, una vía de culminación del compromiso espiritual. Pero el fundador del sufismo y principal influencia de Pepe Espaliú es Mawlânâ Rûmî (1207-1273).

Pepe Espaliú, al igual que Jean Genet, sería como un místico moderno, con todo lo contradictorio que estos dos términos puedan tener, un autor que se refugia en la creación artística como reacción a un mundo que le resulta incomprensible, Pepe Espaliú en su texto *Retrato del artista desahuciado* escribe:

¹⁵¹ BÁRCENA, Halil, entrevista a Halil Bárcena por Nesris Karavar para el Institut d'estudis sufis de Barcelona. [en línea] Disponible en: <http://instituto-sufi.blogspot.com.es/> [consulta: 03/07/2015]

“Para los que ya no viven en mí. Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso siempre fue la manera de no entenderlo (...) de no oírlo. Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno a una Realidad que siempre viví como insoportable. El arte ha sido mi gran coartada (...) un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí (...) El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En ese subterráneo que has elegido, solo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta.”¹⁵²

Su búsqueda en el arte es la de un refugio, un deseo de autoprotección y auto complementación frente a un mundo hostil e incomprensible, no con la intención de comprenderlo racionalmente, sino de comprenderse así mismo en esa búsqueda interior, en el punto ciego de lo más interior, en la más profunda oscuridad del que tantea a ciegas un objeto sin poder reconocerlo del todo, imagen que nos recuerda un conocido cuento de Rumi que aparece en su obra *El masnawi*, donde narra la historia de un cuidador de elefantes:

“En un establo oscuro había sido encerrado un elefante originario de la India. La población, curiosa por conocer semejante animal, se precipitó en el establo. Como no se veía apenas a causa de la falta de luz, la gente se puso a tocar al animal. Uno de ellos tocó la trompa y dijo:

"¡Este animal se parece a un enorme tubo!" Otro tocó las orejas: "¡Diríase más bien un gran abanico!" Otro, que tocaba las patas, dijo:

"¡No! ¡Lo que se llama un elefante es desde luego una especie de columna!"

Y así, cada uno de ellos se puso a describirlo a su manera. Es lástima que no hubieran tenido una vela para ponerse de acuerdo.”¹⁵³

Este sencillo cuento, expresa la complejidad de la experiencia humana y el sentido de la iluminación para el sufismo como ese instante en que se enciende la vela y puedes

¹⁵² ESPALIÚ, Pepe, *Retrato del artista desahuciado*, El País, 1 de noviembre de 1992. [en línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html [consulta: 08/09/2015]

¹⁵³ RŪMĪ, Mawlânâ, *El Mathnawi*, pdf, p. 30. [en línea] Disponible en: http://www.bibliotecaespiritual.com/pdf_obras/EI%20mathnawi+.pdf [consulta: 02/08/2015]

contemplar el elefante de forma directa y completa, un instante fugaz, un fogonazo en las tinieblas y la ignorancia en la que nos encontramos en tanto que parte o fragmento de la totalidad. López-Baralt en su texto señala el origen iraní de la terminología sufí de la luz y el fuego, influida por la religión mazdeísta o zoroástrica, la imagen de San Juan del “rayo de oscuridad”, mencionada en su poema *Noche oscura del alma*, señala la fuerza y la importancia de este oxímoron como parte de una metafísica de la luz y la sombra que entre los sufíes (especialmente los persas) puede adquirir insospechadas dimensiones de complejidad.

En términos de producción de sentido en la práctica del arte en Pepe Espaliú, esta búsqueda a tientas, esta certeza de una completa ceguera, es la garantía de la oscuridad en la que se interna el artista en su topera, tiene que ver con una incorporación que no está en el orden de la significación, para él el arte no es una forma de comprender el mundo, sino de lo incomprensible del existir, de lo imposible, de lo que falta, de lo ausente, del síntoma o señalamiento del dolor y de la angustia como otra forma de expresar lo verdadero. Esa verdad supuesta que el artista reconstruye a partir de fragmentos, o de una experiencia fragmentaria, es el reconocimiento del fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero, pero en ese fracaso reconocido, encontramos la insistencia de una búsqueda personal sujeta en un dolor de estar afuera, escindido, cuerpo-fragmento y construcción de cuerpo en la práctica del arte, donde las pulsiones contenidas en lo biológico del cuerpo juegan un importante papel en esa necesidad de hacer del arte una topera, un refugio y un camino, una escritura que se determina en su trayecto final hacia la muerte, donde el dolor y el goce se juntan y dan sentido final a su experiencia estética y vital.

Hemos dicho que su obra artística es una forma de construcción de un cuerpo en una escritura, un nombramiento de lo propio, el artista lo hace con su trabajo, como Monserrat Rodríguez Garzo dice:

“El obrar para el artista es condición necesaria para ser y eso tiene que ver tanto con el nombramiento como con la identificación, y la obra que da lugar al nombre propio, es, como el mismo nombre, un ininterpretable que contiene la interpretación.”¹⁵⁴

“La palabra es legible y comprensible, pero no es así con la escritura. Lo escrito se lee, pero es una significación que no está necesariamente vinculada al sentido. Esa desvinculación es lo propio de la letra, marca que en sí es una identidad, un carácter con entidad fonográfica, pero no es significativa ya que no remite a otra significación.”¹⁵⁵

Nosotros entendemos el conjunto de la producción de Pepe Espaliú, tanto sus dibujos como sus textos y sus esculturas, como parte de ese ejercicio repetitivo de escritura y localización de un cuerpo, de fijación y de disgregación del sentido, un trabajo insistente de localizar la ausencia fundamental que lo conforma, una praxis artística que es experiencia y que hace uso de lo inconsciente para hacer brotar un sentido que no esta vinculado al significado, en palabras de Monserrat Rodríguez: “La letra no es una identificación descifrable, es un índice de goce”¹⁵⁶. La escritura de un cuerpo es el nombramiento de lo más propio, es intraducible en términos de significado, su ilegibilidad es lo que le da consistencia, esa imposibilidad que es índice de un goce en la dificultad, y en la repetición de nombrar eso imposible. La escritura como un acontecimiento que irrumpe y trastoca la cadena significante, vacía la palabra de significado para mostrar el sentido de eso ilegible, inconsciente, que no se puede elaborar y que escapa a todo significado.

“El trazo es una noción asociada al dibujo de una escritura, es cada gesto que compone ese rastro manuscrito, es lo que indica el modo que lo forma, la manera

¹⁵⁴ RODRIGUEZ GARZO, Monserrat, *Estados de dolor*, Murcia, CENDEAC, 2011, p. 108.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 111.

que implica al cuerpo como portador del gesto propio. (...), lo que nombre propio y escrito tienen en común: lo intraducible, tan intraducible como cualquier otra producción que no se soporta en letras y que sea al mismo tiempo lo más propio de la letra, ese valor fonográfico que solo se puede localizar en una relación de identidad, como la del nombre propio.”¹⁵⁷

Aquí el nombre propio, lo más propio del autor que se nombra en las obras de un artista, ese valor fonográfico, se refiere a nuestro entender a *la voz*, no exactamente a lo fónico de la voz humana en lo que enuncia y en su correspondencia de significado, sino a lo intraducible contenido en esa voz que te da un nombre propio, a ese concepto más abierto de la voz que hemos relacionado con la voz de la conciencia, o con el efecto yelmo de Derrida, donde aparece la ley en tanto que aparece el otro y su exigencia.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 111-112.

4.1.2. Nombrar la pasión



Pepe Espaliú, *La pasión según San Mateo*
1993, hierro, 115 x 245 cm

Lo que hace Pepe Espaliú al titular esta obra: *La pasión según San Mateo*, es nombrar en mismo lugar la pasión y lo santo contenido en toda pasión humana en su sentido más primordial, aquella que reúne en uno lo pulsional del cuerpo y lo pulsional del alma humana, una contradicción aparente que se resuelve en este oxímoron en forma de escultura. Formalmente en su presentación, o nombramiento de lo más propio de Pepe Espaliú, su escritura de un cuerpo, lo que nos presenta en una unicidad de lo

doble, que aquí se presenta unido, completo, cuerpo completado, pero también cuerpo ausente y cuerpo leve, no es una presentación de la armadura cerrada, sino más bien una armadura desnudada y abierta por completo, totalmente abierta, sajada, pero fragmentaria, es una totalidad y una dualidad, una repetición y un desdoblamiento, no hay segmento ni corte, más bien una apertura y una conformación de lo más leve, pero sujetado, contenido, un maravillosos contenedor de todo lo ausente en el nombre.

Nombramiento de lo innombrable, y pasión de un deseo evangélico, religioso, hemos de recordar que el de San Mateo es el que aparece en primer lugar en la Biblia y el que se escribió en tiempo más cercano a los hechos descritos.

¿Que es una pasión guiada por un deseo evangélico? Aquella que manifiesta alguien comprometido absolutamente, determinado en llevar a la comunidad de los hombres la palabra de Dios hombre, palabra de Cristo.

Pepe Espaliú en el momento de producir esta obra: 1993, estaba total y absolutamente comprometido con su trabajo, trabajo del que dice de sí mismo lo que sabe de sí mismo, comunicación que es función del arte en la trasmisión de un conocimiento, de un sentido.

La descripción exacta de lo que aquí Pepe Espaliú nos muestra, su nombre de la pasión, el nombramiento de la pasión de su cuerpo, de lo más propio de sí, es: *no dos sino dos*, donde "lo uno" no se muestra como único, no como separado, sino como doble y como uno. Presentación de un contenido que aquí se escapa por todas partes, lo amorfo y lo líquido no puede ser contenido aquí, se escapa, fluye, se va y deja tras de sí un esqueleto, un resto firme que da cuenta de lo doble de toda pasión, siempre unida al goce y al dolor por la pérdida y la separación. Aquí el cuerpo no es cuerpo segmento de una totalidad, sino resto de la totalidad contenida, presencia rotunda de

lo ausente y voz, voz que es transmisión de la ley, función evangélica de la imagen, contagio de sentido.

4.1.3. Nombrar lo portado y el portador: el otro

En el tramo último de su trabajo vemos claramente que él mismo toma una posición central en la obra, como al principio de su trabajo en las performances registradas fotográficamente de finales de los 70, el motivo central en las performances tituladas *Carrying*, (portando), es su propio cuerpo enfermo y la realización pública de su duelo previo, que es también la entrada en la muerte y en el museo, donde vemos con claridad esta intención mística, religiosa, trascendente o espiritual que le atribuimos a su obra, donde se aprecia esa integridad entre experiencia personal y obra de arte, donde se superpone la realidad de su enfermedad, lo real en el cuerpo del artista, con la oportunidad de hacer algo con eso desde el arte, con esa dificultad, con ese dolor y esa angustia frente a una enfermedad, un acontecimiento que surge de forma imprevisible: el SIDA. Pero es en la decisión política, ética y espiritual en suma, de hacer pública su enfermedad, ve una oportunidad para la creatividad y el goce en el compartir el dolor, decisión que tiene un impacto político y ético, experiencial y místico, tanto para el artista como para la sociedad, y especialmente dentro del propio mundo del arte con sus acciones *Carrying*, realizadas en 1992 en San Sebastian y Madrid.



Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992

Pero nos sabe a poco esa lectura cerrada en la cuestión del SIDA, creemos que su gesto va más allá, tiene una dimensión política universal. Nos aportó algo que se ausenta de la realidad que nos rodea, su obra intima con la experiencia de la muerte desde el principio, y en su enfermedad encuentra la posibilidad de ontologizar toda su producción anterior, en una serie de acciones o performances de gran potencia política y mística, al compartir públicamente su propio cuerpo, lo liviano de su corporalidad de enfermo en contacto y roce de cuerpo con todos los que le acompañaron en los *Carrying*.

En sus obras performativas *Carrying*, Pepe Espaliú hace una ontología de los restos propios, de los duelos previos, de las tentativas, en una dación de cuerpo en vida, una cristología occidental y moderna, negra y santa, homosexual.

En la nota de prensa de la acción *Carrying* de 1992, Pepe Espaliú comenta su suceso y nos entrega un poema:

“Hoy en día los médicos nos dicen que no hay otra vía que aprender a vivir con la enfermedad. Pienso que antes, y es mas difícil, es necesario cambiar nuestra

actitud hacia lo social, que persigue convertir a los individuos en islas relacionadas entre sí por órdenes jerárquicos, preocupados por la competitividad, el protagonismo, el egoísmo. Aprender a vivir con el SIDA exige, en todo caso, rechazar esta atomización, poner en juego ideas como ayuda, solidaridad, amor, devoción, (...).

Carrying ...

sostener, llevar, sustentar, traer, y
aguantar al noble o al enfermo.

Nobleza y enfermedad tienen algo en
común, pues aunque algunos se
obstinen en explicarnos que la
enfermedad se debe tan sólo al azar, con la
enfermedad también se nace ...

también es un destino.

Aristocracia y enfermedad constituyen
maneras de ser paralelas, formas de
vivir de otro modo o quizás, de no
vivir viviendo.

Transportar y soportar lo
insoportable ... caja ciega en la que no
ves a un viajero que tan sólo es una
suposición (nadie puede entrar o salir,
ver o ser visto, hablar o escuchar,
pedir o denegar, andar o detenerse en
estos palanquines). Son como un muro
absoluto, un peso ciego y anónimo;
quizás sólo tengan que ver con cierta
idea del amor.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ ESPALIÚ, Pepe, catálogo de *Pasajes, actualidad del arte español*, Pabellón de España, Expo 92, Sevilla 1992, p. 76.

4.1.4. Localización: nombrar el lugar: *el nido*



El nido, Pepe Espaliú 1993

En el año 1993, Pepe Espaliú realizó en Sonsbeek una performance titulada *El nido*.

Stuart Morgan dice de esta obra:

“Espaliú proyectó su performance en el jardín del Gemeentemuseum de Arnhem, donde un enorme árbol podía ser visto a través de una gran ventana. Cada día, durante ocho, subía por una escala hasta una plataforma octogonal situada en lo alto del árbol, se quitaba una de sus ocho ropas y caminaba un número creciente de veces alrededor del tronco, fabricando una especie de nido según realizaba su acción. Se trataba de una idea de acercamiento a Dios por medio de la actividad ritual, que envolvía el desapego de las posesiones, el hogar, (...) por encima de todo prejuicio.”¹⁵⁹

No cabe duda de lo místico y santo de ese gesto de renuncia, localización y nombramiento del lugar, delimitación y estructuración matemática exacta de los gestos y las estructuras: “8”, y de los anclajes simbólicos de los tiempos que enuncian: “3”, subir, girar y bajar, retornar. Resumen de todo viaje, finalización de nacimiento, ascenso y vuelo de ave ligera, pajarillo suelto, duelo previo de lo que ha de acontecer,

¹⁵⁹ MORGAN, Stuart, *Into the trees*, Frieze, número 12, 1993, p. 25.

dación a todos de una imagen total. Finalización en su contagio evangélico y santo del amor.

Nombrar el lugar en sentido religioso, es corporificar y establecer el altar, el lugar del sacrificio, el origen y el final del mundo, su finalidad en el nombramiento completo de la ley. Voz elevada a lo más alto, muda e impasible, neutra y límpida voz del que escucha "la voz".

¿Qué es 8? Nombre de lo infinito y de lo finito, numero cero doblado sobre sí, duplicación del cero infinito, cuerpo en disposición de sí, entregado en devoción a lo más alto en el cumplimiento de una misión autoimpuesta, la del arte, un destino asumido y consciente, político, religioso, moderno y homosexual.

4.1.5. Máscara Yelmo



Pepe Espaliú, *Sin título*, bronce y cuerda, 1989

Pepe Espaliú utiliza materiales, diseños, procedimientos y formatos tomados de la guarnicionería, como el cuero, los correajes, las ataduras, los remaches y las costuras. Otros provienen de la sastrería, como los figurines, patrones, guatas, pespuntos e hilvanes; de la herrería, como los claveteados y las estructuras realizadas en pletina metálica, barras o pértigas, o el aprovechamiento de lo explícito de las muescas y de las marcas de soldadura. También elementos como el bronce y la cuerda, alusiones a la cicatriz o el cauterio: los abrochamientos, el paso de cuerdas y cordeles por partes agujereadas, cuerdas que salen o entran, el uso de las peanas para colocar las piezas en determinadas alturas, disposiciones compuestas de objetos escultóricos de pared en relación a dibujos realizados con pastel, referencias a la coraza de las tortugas, e intuimos una cierta fascinación por los embalajes en las piezas en madera y en el uso de materiales como contrachapados y tableros de aglomerado compacto para algunas peanas y marcos.

El icono central de la obra de Espaliú es la cabeza humana, que en el simbolismo sufi funciona como *alquibla*, como punto del horizonte al que orientar oración, trabajo y vida. Pepe Espaliú insiste en la representación de cabezas humanas simplificadas, rostro contorneado y vacío, que avanza hacia la esquematización de los objetos ovalados, de guata o de cuero en la serie *Santos*, o en el caparazón de tortuga y en el ovillo de cordeles. Otras constantes iconográficas son las jaulas, las muletas, de apoyo y colaboración, y en general toda la protección y apoyo o complementación de las prótesis y las articulaciones, de los cerramientos y las aberturas del objeto principal en el que nosotros leemos su producción: el yelmo y la armadura, la protección, que finaliza en el desnudamiento y en la construcción circular elevada, fabricación elaborada de los restos de sus armaduras previas, de todas las construcciones protectoras, presente en este objeto, armas caídas y organizadas en círculo de nido en el árbol de la vida, ascenso espiritual de la pesadez de un cuerpo cada día más leve: lo que iba restando de lo previamente vaciado, lo que ausente llenaba los palanquines

inaccesibles, lo que acallaba la campana guía, la voz amortiguada y sorda; lo imposible de la figura de la madre decapitada, fallecida cuando el artista tenía trece años; y el sexo explícito, la proposición de una sexualidad extrema, sadomasoquista, que aparece más bien velada, insinuada en algunas obras, y explícita en alguna pieza en concreto.

Pepe Espaliú corta y rebana, interrumpe, separa, condensa y reúne, desparrama y contiene en lo que parece un movimiento diastólico del cortar y el coser, la barra como potencia que corta, que se impone, el cordel y la cuerda aparecen como lo que une, la cuerda representa la tanto la continuidad como lo que se repite, lo que hace nudos y marca el tiempo repetido.

La producción de Pepe Espaliú, como también las de Juan Muñoz y Doris Salcedo, se caracterizan por un uso de lo borrado, de lo que tiene forma pero se desdibuja, se diluye más o menos en lo que se representa. En el caso de Pepe Espaliú donde más se evidencia dicha característica es en el uso del ovalo y su referencia a un rostro borrado, también en lo amorfo o lo esquemático de algunas piezas, y en esa presencia del casco o caparazón más o menos cerrado, hueco o compacto, alusiones a lo corporal indefinido y amorfo y a su necesidad de protección. Un conjunto de formalizaciones de eso ausente con lo que el artista se nombra, nombra lo precario de su existencia, lo necesitado de protección, lo que se repite y no cesa de nombrarse.

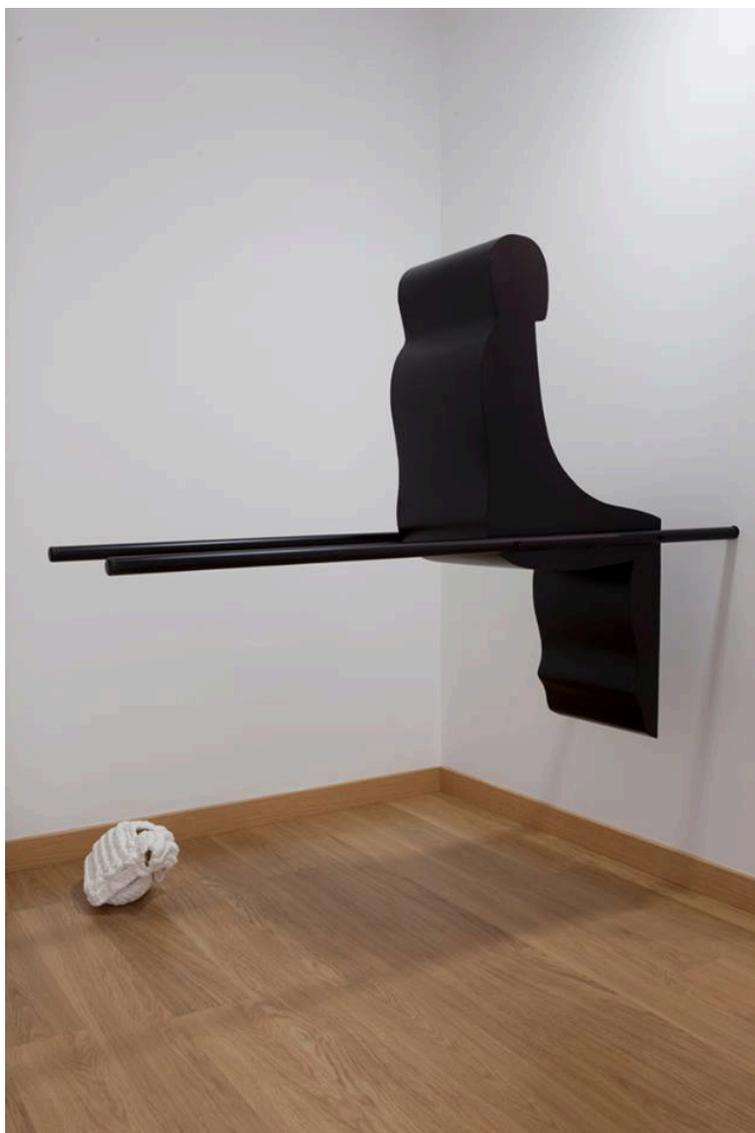
Formalmente en la producción de Pepe Espaliú es difícil establecer una relación formal directa y explícita con el sufismo. A excepción de alguna obra significativa que explicita esa influencia como una instalación escultórica de 1990 con tres piezas de bronce y tres dibujos de pastel donde podemos apreciar formas arquitectónicas islámicas, o quizás también en las esculturas de bronce depositadas en la Tate Gallery de Londres, donde vemos cuatro barras verticales finalizadas en forma de mocho que parecen

girar y ascender como los giróvagos, pero en general no vemos nexos formales directos con el sufismo.

Hay un elemento, un objeto con el que si vemos muchas conexiones formales: la armadura medieval.

En Pepe Espaliú la máscara se recombina en el yelmo como forma que engloba la cabeza de la armadura o casco y la celada. Las primeras armaduras y cascos se fabricaron con cuero reforzado con incrustaciones metálicas en forma de escamas o tiras, reforzadas a su vez en su interior con acolchamientos. Se centraban en el torso y en la cabeza como principales espacios vitales a proteger, abrochándose con anchos cinturones para proteger los riñones y con refuerzos en espinillas, muñecas y codos. Más tarde, con el uso de metales ligeros, se fue completando la superficie metálica superpuesta a la estructura de cuero y los acolchamientos internos hasta cubrir el cuerpo de pies a cabeza. En términos de sentido y producción, la armadura va de lo útil de la protección y el movimiento más o menos libre del cuerpo en el combate a la impenetrabilidad y la rigidez final, constitución de lo imperial impasible. La armadura medieval está pensada para el caballero, para el propietario de caballo y espada, de tierra y casa, mujer hijos y asalariados o siervos de gleba. Los soldados se cubrían con formas mejoradas de las viejas armaduras. En cuanto al desarrollo de los cascos y yelmos la variedad es enorme. Cumplen, no obstante, dos funciones primordiales: la guerra y el desfile, el combate y la conmemoración. Los yelmos de Pepe Espaliu son los del combate, yelmos con celada y efecto visera. Los yelmos o cascos sin celada sólo se usan en el desfile y la ceremonia, donde el hombre muestra el rostro y se engalana de atributos animales, plumas y cintas de colores de lo vegetal y lo animal mezclados, metales dorados ígneos y plateados lunares, todo lo presto y abierto de lo protegido y fálico bueno, sin combate. Yelmo cerrado, abrochado, ciego, acéfalo y negro, condensación en lo oscuro e informe de su materia, mezcla de la cascara de

los huevos, las nubes, la nieve, los cristales y las rocas, la hojarasca y las cenizas del tiempo, bronce presente y ausente encordado al abrochar lo condensado y fluido, lo ambiguo que ama disolverse, agua que escapa de la mano que pretende agarrarla, ojo oscuro central horizontal del águila imperial que vuelas alto y despeñas al cordero para alimentarte, ave libre y cosa informe caída de su armazón. Estructura que sujeta lo que no tiene esqueleto, lo deshuesado del hombre informe, moderno, que ha perdido su estructura; indefinido en su colapso interno que lo convierte en cosa amorfa y desprendida ya de su cascara.



Pepe Espaliú, *Carrying*, metal, 1992

Alex Francés, *Coraza*, ganchillo pintado, 2013

La armadura sería para nosotros la figura simbólica central en su obra, si algún elemento la sintetiza por completo en su representación icónica es el yelmo, y en el yelmo la rendija, el arado, la reja, la boca suturada. El yelmo es un contenedor protector de lo “más importante” la imposición que todo cráneo enfundado, o rostro cubierto conlleva, máscara que representa lo amorfo o lo hueco, lo ambiguo o lo fluido, indeterminado e imposible de acceder sin riesgo de pérdida, de escape; lo separado, que se presenta, contenido o compactado en el casco, formalización de lo que “sólo se puede nombrar en su forma ausente”, tapada. Un “casi cubierto”, “casi cerrado”; la insinuación de una abertura “mínima” que abarca todo lo expresable en una abertura, en dos labios entreabiertos; la nada de lo expresable, lo acéfalo del sentido, lo negro de un caos compactado en la sombra de la armadura negra, imagen especular de lo oscuro en el reflejo apagado de las superficies de esos objetos cotidianos, maletas sin portadores que claman por la imposibilidad de ser portadas, contenedores de lo que va de un extremo al otro sin encontrar reposo más que en la inmovilidad de lo que está cortado, o a punto de ser cortado, separado; la tensión de lo que se escinde, lo que se separa de sí y no puede, no termina de hacerlo. Cabinas inmóviles de transportación entre mundos incorporales, concentración de la sombra. Voz potente, mudez del que habla, contagio del que escucha.



Pepe Espaliú, *El hijo prodigo*, metal, 1992

Alex Francés, *Pliegues de manto*, escayola pintada, 2013

4.1.6. Guillermo el Mariscal



Estandarte de la Cruz pátea, y armadura medieval ornamentada¹⁶⁰

Una extraña sensación recorre mi cuerpo al contemplar las obras de Pepe Espaliú, un frío y un estremecimiento, una rigidez y un ocultamiento que dan presencia de yelmo, de espada y armadura, una evocación de lo medieval, de lo caballeresco en su efigie a caballo, en sus máscaras-yelmo, en sus abrochamientos y emblemas precisos del corte, las tijeras, los cuchillos y los escalpelos.

¿Podría ser Pepe Espaliú un caballero cruzado y herético? ¿Un santo rebelde y homosexual, un rebanador de miembros en una búsqueda de lo imposible? Hablar de lo santo laico y oscuro es invocar en una imagen doble: lo maléfico y lo divino juntos; mezclar en un mismo impulso religioso todo lo religioso de todas las religiones desde el principio de lo humano, una mezcla —¿imposible?— entre lo diabólico, lo luciferino

¹⁶⁰ El estandarte de la Cruz fue entregado a los Templarios en París el 27 de abril 1147, se llevó a cabo un capítulo que reunió a ciento treinta caballeros "todos vestidos con sus túnicas blancas." Los hermanos examinaban la iniciativa de Luis VII preparando una nueva cruzada. El rey necesitaba la participación de un fuerte contingente de soldados de Francia y España. El capítulo fue honrado con la presencia del Papa Eugenio III. El Santo Padre concedió a los templarios la Cruz pátea roja con el fin de que se afirmara en ellos la fe y les sirviera como un escudo para nunca rendirse ante el infiel. Los hermanos Templarios usaron la cruz cosida en el lado izquierdo de su manto, justo por encima del corazón, y añadieron a su bandera el estandarte recordando el grito de batalla de los caballeros "Para mí, buen señor !Estandarte para ayudar!." La bandera era blanca y negra. para, según dice Jacques de Vitry, "decir que (los Templarios) son francos y benevolentes para con sus amigos, negros y terribles con sus enemigos (...). Los Leones de la guerra, los corderos en la paz" Alrededor de la bandera estaba bordado el lema de la orden: "*Non nobis, Domine, nobis nom, sed tuo nomini de gloria*"("No a nosotros, Señor, no a nosotros, sino a tu nombre de gloria única"). Fuentes referenciales: GIES, Frances, *Daily Life in Medieval Times*, Grange Books, Londres, 2005. GIES, Joseph, *The Knight in History*, Harper Collins, Londres 1984.

y lo dionisiaco, con lo santo y lo luminoso, lo ígneo y lo áureo, con lo crepuscular, con lo nocturno y lo fantasmal, lo lunar.

Trataremos de mostrar paralelismos y coincidencias posibles entre dos imágenes radicalmente distintas en su presentación y en su tiempo histórico, dos textos, uno escrito por Pepe Espaliú, que abarcaría su producción artística final, y el otro un texto medieval que recoge la vida y los momentos finales de Guillermo el Mariscal (1145-1219). El acceso a este escrito medieval tiene lugar a través del texto de Georges Duby *Guillermo el Mariscal*,¹⁶¹ en donde se describen los ideales y aspiraciones de un soldado que, como regente de Inglaterra, había llegado a lo más alto de la escala social de la Inglaterra del siglo XII. Un cruzado que por lo que sabemos de esta orden, y como corresponde al amor cortés de la época, mantiene una estrecha relación con su amigo y compañero de armas Juan de Early. A nosotros, y en comparación con la obra última de Pepe Espaliú, nos interesa especialmente la descripción del duelo que se hace en este texto, lo protocolario y ritualista del movimiento, de los gestos de los cuerpos alrededor del moribundo que se suceden cumpliendo un estricto orden jerárquico y familiar, donde lo importante, el más importante es él, el Mariscal que se muere y quiere despedirse de todos; el reparto justo de sus bienes y su legado para morir en paz con su espíritu saldando las cuentas con Dios y con los hombres, que recordando hechos terribles, los peores crímenes y brutalidades, la espada y la sangre; la carne que se abre a su presión; matar porque es preciso, imperativo, imperial, ganar. Pero nadie se libra tras ese furor, esa intimación con lo mortífero que supone la batalla medieval, de la contemplación de lo absurdo y lo caótico de su resultado en la mutilación y el hedor de los cadáveres desparramados, esparcidos por doquier, una intimidad tal con la muerte que precisa de un yelmo, una capucha, un efecto visera, un dios oculto que todo lo ve y todo lo organiza en su ocultación a

¹⁶¹ DUBY, Georges, *Guillermo el Mariscal*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

nuestra mirada. Es, por tanto, confesión y suplica, recogimiento espiritual y rezo, una intimación contradictoria con la muerte, la de la fusión espiritual en Dios como muerte simbólica y la intimación salvaje, real, con la muerte en el campo de batalla. Eso, ese movimiento contradictorio que va de la confesión a la brutalidad es lo que, a su modo, ordena la vida de estos señores brutales que impartían muerte y entregaban devotamente su vida a Dios. Pero aunque ese era el escenario ideal de Guillermo, y pese a haber participado en su juventud, en 1185, en una peregrinación a Tierra Santa, Guillermo no practicaba la vida monástica de los cruzados. Digamos que era un cruzado de vocación; lo suyo era la milicia, la compañía viril, la guerra y las conquistas dentro de un marco ético y moral normativizado, pues la violencia de la vida medieval está perfectamente organizada y distribuida. Por eso necesitaba que su enterramiento fuese en la tierra santificada del interior del templo de Dios. Se sabía culpable de los peores crímenes y precisaba absolución y descanso. Había sido amable y piadoso a su manera, y con su dinero había pagado con creces su espacio en la tierra santa de la iglesia. Y sin embargo, se le negaba, por un motivo u otro, y al no pertenecer por cuna a la nobleza nada le aseguraba ese espacio reservado a los santos, reyes y obispos. Finalmente el Mariscal decide ser enterrado en la casa de Aymery de Sainte-Maure, maestro de la encomienda del Temple en Londres, y abrazar la orden en sus últimos días. Se traslada a la casa de su compañero de armas y hermano espiritual para el acto final de un duelo interminable que, en su etapa final, se precipita en la determinación de sus últimas voluntades. Todas las decisiones finales, el pago de todas las deudas y el trocearse simbólico, Cristo de sí mismo en el repartirse entre todos los que le rodean, que le conminan a darse, a despojarse de todas sus pertenencias terrenales previamente al final, Guillermo a su debido tiempo. Todo ha de ser calculado, las deudas saldadas, a cada objeto su lugar, a cada dación un destinatario, a cada amigo una larga despedida. Todos le acompañan y cada uno a su modo se le presenta como una esperanza de futuro, de continuidad en los que se quedan, a través de lo que se les lega. Piensa en todos: en los de dentro, en los de su

casa, su familia, y en los de fuera, la Iglesia y el Estado. En todos, pues con todos tiene una deuda que saldar o que debe ser saldada. No sólo desea un fastuoso enterramiento de Estado en tierra sagrada, no todo es auto reconocerse, sino algo más, una entrega de sí, dejar un legado en forma de texto para que se le comprenda y se le recuerde, se le cante o declame, pues se trata de un texto escrito para ser narrado frente a una audiencia más o menos familiar, privada y pública al mismo tiempo, el texto encargado por el hijo del Mariscal tras su muerte. Esta producción no es el típico texto solemne y laudatorio de las gestas de un noble de su tiempo, es un texto único y anónimo, único en tanto que no se encuentran más ejemplos de textos escritos similares de esa época que describan con tanta precisión y minuciosidad, la vivencia al mismo tiempo privada —en familia— y pública, expuesta a todos. Un texto en lengua vernácula de gran valor literario e histórico que nos permite acceder a una experiencia de la muerte en colectividad. Esta imagen nos ofrece una posibilidad de comparación con las obras finales de Pepe Espaliú: la realización de un duelo propio. Un duelo que entendemos como algo que se precipita tras el conocimiento, la anunciación pública de la enfermedad y su compromiso político, ético y humano.

Vemos similitudes entre este trabajo de duelo con el realizado por Pepe Espaliú centrándonos en la producción que realiza a partir de saber que está contagiado y decide hacerlo público, no podemos establecer con precisión cuándo ocurrió exactamente, pero sí podemos afirmar que las obras realizadas entre 1991 y 1993 entran en esta posibilidad de lectura. Empezaremos por obras de 1990, que aunque no estamos seguros de que fueran realizadas posteriormente al conocimiento de su enfermedad, sí nos permiten deducir el anuncio de algo larvado, la sospecha de que algo así fuera posible. Creemos que ambos, Pepe Espaliú y Guillermo el Mariscal, realizan trabajos de duelo previo, que son procesos de ontologización de restos, un caminar hacia la muerte con dignidad y deseo de justicia, una representación privada y pública de una fe radicalmente distinta, que se determina en un mismo objetivo:

Vencer a la muerte en la representación, en esa representación-acontecimiento que supone el duelo previo, la dación de uno, y la presentación social del moribundo, del que camina dignamente acompañado hacia la muerte. En ambos, esta precipitación hacia la muerte y su necesaria organización ontológica se produce tanto en privado como públicamente. Ambos muestran una magnificencia compartida en unos valores, materiales y espirituales que provienen de un trabajo bien distinto, el del guerrero y el cruzado, y el del artista, disciplinas que comparten la intimación con la muerte, tanto la real como la simbólica, pues los dos se ejercitaron en la realidad cruel y mundana de su tiempo. Ambos fueron luchadores y vencedores en un combate tras lo imposible, lo intangible, lo justo de sus reivindicaciones. Un deseo o necesidad de organizar en una imagen total, cosas contrapuestas, un oxímoron que se resuelve en el acontecimiento, en la obra final, que es la muerte propia, obra de toda una vida entregada, un abrochamiento final, un cauterio en lo universal.

Hay un movimiento retroactivo, hacia delante y hacia atrás, un ralentizarse en ese despedirse correctamente que responde a unos principios y una moralidad particulares. Una calma, una precisión y goce en este organizar los trayectos, los objetos portadores, los emblemas y los yelmos abiertos y repetidos, las armaduras desparramadas y los palanquines que han de portarle, las paradas de este vía crucis, los enclaustramientos y los actos, y las exaltaciones públicas de condolencia, los desprendimientos de sí y los cortes, las suturas en el contacto gozoso de los vivos con los que se van.

Otro paralelismo que puede acercar ambos universos de la representación: el medieval sagrado y caballeresco de Guillermo el Mariscal y el profano de un santo oscuro, de un Genet de buena familia como Pepe Espaliú y los objetos y las prácticas de los Cruzados, de su mundo viril en el que se mezclan la milicia, los uniformes, las armas, las máscaras, los escudos, los yelmos y la carne cortada; con lo sagrado y lo

divino, con lo “casto” de vivir entre hombres entregados al rezo y la abstinencia, apartados de lo femenino como renuncia al mundo, mezcla de lo profano y lo brutal; con la ascesis monacal y lo viril de vivir en una comunidad que reza, mata y muere en nombre Dios y hacia Dios. Creemos que pese a la enorme distancia entre los dos mundos es posible proponer paralelismos exclusivamente estéticos entre lo carcelario, lo viril, lo militar y lo homosexual, que podemos encontrar en la literatura de Genet o de Mishima, o en los planteamientos teóricos de Bataille. Estéticas y filosofías que abordan el sacrificio ritual y sexual, de los cruces y los cortes del cuerpo en el *seppuku* horizontal y la decapitación de arriba abajo al crimen y el castigo erótico en *Querelle*, ese intercambio de la penetración anal del propietario del burdel a cambio de la mujer deseada por los hermanos, por lo doble de todos los hermanos, donde sin combate, sin lucha, crimen y castigo no hay erotismo. Así es la ley inversa en la hermandad de los excluidos, de los delincuentes y los fuera de la ley del marginado Genet. ¿Cómo comparar estas estéticas modernas con estos hombres medievales cruzados y religiosos? Resulta difícil de probar con textos, no sólo por la escasa literatura existente, tanto la escrita en el Medievo como la que podemos hallar en diversas recopilaciones de recientes investigaciones, sino por esa enorme diferencia que marcan el sentido del mundo para estos autores, y para los cruzados medievales. Sin embargo, creemos que, aunque difícil, es posible siempre que se aborde desde la comparación exclusivamente estética y la especulación metafísica. Es cierto que existen bulos y difamaciones contra los templarios acusándolos de homosexualidad, violaciones y orgías, pero creemos que no se sustentan en nada concreto y que se usaron para justificar la liquidación de su poder e influencia. Dicho esto, no podemos dejar de apreciar cierta mística que se destila de las obras literarias de Genet y de Mishima y subsiguientemente de la obra de Pepe Espaliú. La de Genet es una mística invertida, contrapuesta al mundo de la ley, luciferina. La mística de Mishima se basa en la nostalgia por un pasado imperial japonés y la ética contenida en el *Bushido* o

Camino de Samurái,¹⁶², un código de honor y lealtad, obra, ideas y valores con los que fue instruido por su abuela Natsu, cuentos historias y narraciones fabulosas y míticas, que llenaron su imaginación y le conmocionaron en su adolescencia. El Mariscal Guillermo no vivía con los templarios ni como un templario, sino que fue enterrado, acogido por el Temple. La posibilidad de que un caballero como el Mariscal hubiera gozado de alguna relación homosexual no es rara. Pese a la opinión general, la Edad Media no fue un tiempo de persecución de los homosexuales. La mentalidad sobre la homosexualidad en la Edad Media fue cambiando. En la alta Edad Media la homosexualidad era aceptada con algunas excepciones. Existe una literatura para y hecha por homosexuales de ambos sexos en el amor cortés. Hay ejemplos en el *Carmina Burana* y otros textos de la época. No es hasta el siglo XIII cuando se empieza a legislar contra los homosexuales en casi toda Europa. El Papa Clemente V abolió la orden del Temple de forma unilateral. A lo largo del siglo XII los templarios murieron a miles luchando por el cristianismo en Oriente Medio. A finales de siglo, Tierra Santa se perdió irremediabilmente, una circunstancia que hizo que tanto los templarios como los cruzados perdieran su razón de ser. Felipe el Hermoso accedió al trono de Francia ávido de dinero y tierras, y en octubre de 1307 mandó arrestar a todos los templarios de Francia e inició una campaña para desacreditarlos. Los cargos por los que se les acusaba eran: sacrilegio, herejía y diversos tipos de rituales obscenos, así como conducta homosexual. Se afirmaba, entre otras acusaciones, que los templarios estaban aliados con el demonio, que adoraban a Mahoma, que sodomizaban a los novicios. No es descabellado pensar que el Mariscal conociera, “entendiera” o consintiera dichas prácticas —por otro lado bastante comunes entre la milicia—, entre hombre iguales, compañeros de armas. No nos recuerda a la homosexualidad de Genet o de Pepe Espaliú en absoluto, hay una fijación en lo abyecto en ambos que los aleja diametralmente de cualquier posibilidad de imaginar a Guillermo el Mariscal en esta disposición. Ciertamente hay una parte de la obra de

¹⁶² MISHIMA, Yukio, *Lecciones para jóvenes samuráis*, La esfera de los libros, Madrid, 2001.

Pepe Espaliu que se relaciona con el mundo del cuero homosexual y sus prácticas sadomasoquistas. Sin restar esa lectura posible, para nosotros se vinculan a otro tipo de prótesis de contenido metafórico, más ambivalente en relación con la armadura medieval y todos los elementos fragmentarios de los que se conforma, de su posibilidad de descomposición y recomposición constantes, de su capacidad de ocultación y presencia ausente, o de lo ausente que la armadura presenta, revela: la presencia de lo cortante masculino y de lo femenino doble y cortado, de lo fálico en sus dos expresiones posibles. Para poder constatar dichas semejanzas simbólicas e iconográficas atenderemos a cada una de las producciones por orden cronológico, poniéndolas en relación con el tiempo, con el sentido del tiempo en el trabajo de duelo previo.

Las obras que vamos a analizar a continuación se produjeron en 1990. Sabemos por Juan Vicente Aliaga que pasó un tiempo entre que le comunican que había contraído SIDA, y él lo acepta y lo transmite a su entorno, cosa que ocurre a mediados de aquel año. Ignoramos si en el momento de producir estas obras él era consciente de su enfermedad. En cualquier caso, sí parece intuirse en ellas un suceso fundante, un corte de lo femenino, una duplicación.

4.1.7. Repetición, duplicación y corte



Sin título, 1990, pastel sobre papel, 118,5 x 168,5 cm



Sin título, 1990, bronce, 286 x 200 x 138 cm¹⁶³

Juan Vicente Aliaga, amigo de Pepe Espaliú, crítico y teórico del arte, en su texto de la exposición *Pulsió*, que comisarió para la Fundació La Caixa en 1991, muestra compartida por Pepe Espaliú con Louise Bourgeois y Alison Wilding, dice lo siguiente sobre las obras de Pepe Espaliú:

¹⁶³ Estas dos piezas conforman una instalación escultórica conjunta, pero no disponemos de una imagen donde pueda verse la instalación al completo, por lo que hay que imaginar la relación de ambas piezas en un mismo espacio, ya que es una pieza determinante en nuestro discurso.

“¿Y qué función cumple el cuerpo escindido, el cuerpo repetido, el molde de lo idéntico en la obra de Pepe Espaliú?, podríamos preguntarnos. ¿Y si se tratara en realidad de un monstruo acéfalo que habita en el interior? ¿Y si fuera un pensamiento, un pensamiento tan sólo semejante a un labio que se parece a un labio y una lengua que no es sino lengua que vuelve a humedecer los labios para comprobar su materia?”¹⁶⁴

Los cortes son limpios, serenos, provistos de la celeridad de quien rebana un miembro. Y en ese veloz acto se representa la ausencia del acto. El acto repetido no es un acto doble, sino la negación del mismo, su imposibilidad; por eso se reitera, por eso vuelve a empezar mecánicamente hasta conseguir su objetivo como un cuerpo dotado de un mecanismo perfecto. El acto repetido de la gemelaridad, del yo en el yo, conduce al final. Un final pronto, eficaz, para así desprenderse, desligarse a sabiendas que la separación, la dehiscencia supone la muerte.

Como introducción al catálogo, Juan Vicente Aliaga hace un análisis de la película *Dead Ringers*¹⁶⁵, de David Cronenberg, en el que desentraña la mecánica subyacente en todo ser duplicado en los gemelos siameses Beverly y Elliot Mantle, presentados en el film como ginecólogos de prestigio por sus aportaciones a la ciencia médica en el uso de nuevos y fascinantes instrumentos obstétricos creados entre ambos hermanos. Cuerpos-objeto de una especial belleza, artísticos. La unidad bipolar de los siameses Mantle conforma una unión perfecta en un reparto e intercambio de papeles que se trastocará con la aparición de Claire Niveau, un tercer monstruo como ellos, infinitamente más perfecta en su disfunción orgánica ya que posee una triple entrada de útero. Esta irrupción de un tercero llevará a la muerte de ambos hermanos. Al ser preguntado en el texto de Aliaga y Cortés¹⁶⁶ *La creación artística como cuestionamiento* (en el que entrevistan a Pepe Espaliú, Juan Muñoz y otros autores

¹⁶⁴ FUNDACIÒ LA CAIXA, *Pulsió*, [catálogo], Barcelona, Fundación La Caixa, 1991, p. 29.

¹⁶⁵ CRONENBERG, David (Dir) (1988) *Inseparables (Dead Ringers)*, Canadá.

¹⁶⁶ CORTES, José Miguel, ALIAGA, Juan Vicente, *La creación artística como cuestionamiento*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

españoles contemporáneos), por la correlación de este planteamiento de la gemelaridad y la atracción autodestructiva que desemboca en la aparición de un tercero en esa tipología dual, Pepe Espaliú dice no encontrar un paralelismo específico en relación a su trabajo artístico. Pepe Espaliú se desmarca en parte por no considerar que ese aspecto sea sustancial a su proceder, ligándolo más bien a una percepción de la vida en términos de autodemolición. Más que una atracción por la autodestrucción, es la vivencia en términos de experiencia de esa autodemolición de la vida. En aquel momento Pepe estaba interesado en la obra de Malcom Lowry *Bajo el Volcan* y había viajado a México. Percibe la violencia del desmembramiento, del troceamiento del cuerpo de los gemelos Mantle como el resultado del encuentro con lo ilusorio de su identidad compartida y repartida en un perfecto equilibrio inestable y frágil, irreal por su misma composición dual y de complementariedad esquizoide. Hizo falta —quizá los hermanos lo esperaban, o lo deseaban secretamente sin saberlo— la aparición de eso femenino triple y monstruoso —explica Aliaga—, atractivo y fatal, fascinante y estéril que porta Claire Niveau en su interior para desencadenar la muerte como principio de individuación. Corte y muerte autodestructiva y ritualizada en el dar muerte de lo masculino en lo femenino y en encontrar la muerte en lo femenino devorador entre ambos hermanos. Claire era más perfecta que ellos porque en su configuración interna lo dual surge en su anormalidad triple y desconcertante, extraña y fascinante. El cuerpo de Claire contiene lo que todo objeto de deseo promete: la muerte y la vida juntas, el ganar y el perder que toda individuación conlleva. Claire es el cuatro, el cuarto componente que contiene al tres, muerte en lo cuadrado y lo redondo en el 8 infinito, “lo tres” que siempre es promesa de muerte y renacimiento. Pero en Claire lo triple de su entrada de útero es lo estéril para la vida orgánica, pero no para la vida erótica. Por su anormalidad rompe el principio dual de la vida previa a la individuación, postnatal y cultural. Claire, el cuerpo de Claire, permite un alcance en la intimación con la muerte que sobrepasa cualquier conocimiento previo de los hermanos Mantle, que

resultan desbordados, desequilibrados con su irrupción presagio de su final compartido como todo lo compartido de lo doble, doble vida y doble muerte.

Pepe Espaliú se siente doble, está en esa posición dual de lo femenino, de la vulva, de los labios que se abren, del pliegue, y vive esa dualidad con una particular desazón, porque todos venimos al mundo en compañía, con un hermano gemelo imagen fantasma y doble cuerpo propio, hablábamos con él cuando éramos pequeños bajo la mesa camilla, bajo cualquier mesa, bajo las sábanas o frente a una pared que hacía las veces de armario con cajones, o de tienda de frutas imaginaria. Pero el proceso de individuación supone la muerte, la castración de este pobre hermanito, su envío a una zona fantasmal en el mejor de los casos, y en la mayoría su muerte prematura, su aniquilación total. Nuestra cultura ha ido borrando cualquier huella de los procedimientos antiguos, de las formas e imágenes de mantenerlo a nuestro lado en su proyección imaginaria, de hacer un uso cultural de las representaciones de este ente protector, acompañante original en el espacio del tiempo fetal, prenatal.

Pepe Espaliú sostiene que el ascenso, el crecimiento en sentido creativo pasa por una suposición de algo imposible en la realidad: La fusión entre obra y vida, cuerpo e imagen, es una presunción necesaria basada en la certidumbre de su fracaso y su éxito relativos, afirma, si bien no hay diferencia entre obra y vida más que en el registro. El creador no es la obra, sólo es quien la realiza; es en él y desde él donde se produce ese acontecimiento creativo que es la obra de arte.

Tal como lo plantea Deleuze en *Lógica del sentido*, en el acontecimiento los cuerpos, en las mutuas interacciones de los unos sobre los otros, producen ciertos efectos que son interpretados como eventos que se dan en la superficie de los cuerpos. Es ilustrativo el ejemplo del escalpelo que comentábamos en el capítulo *Lo neutro y lo imposible del sentido en Deleuze*.

En las obras de Pepe Espaliú el sentido del acto de cortar, rebanar, decapitar, es un sentido que permanece neutro, impassible. La impassibilidad era lo que para los estoicos caracterizaba a las entidades incorporeales. El sentido es un efecto incorporeal que es al mismo tiempo atributo del estado de cosas en lo expresado en la proposición estética, artística; el sentido se extiende, se desparrama en el límite entre las palabras y las cosas. En las imágenes el sentido se percibe como una entidad sin materia que flotase sobre los cuerpos, que se incorporase a ellos, es idea transmutada en acontecimiento. El sentido como lo expresado por la proposición es irreductible a los estados de cosas individuales o a las creencias personales y los conceptos universales o generales. Permanece como algo absolutamente neutro.

Lo expresado en la proposición, el sentido, ya no nos brinda un soporte material, una concreción sobre la cual trabajar, algo manejable; no es la idea o el concepto sostenido en una metáfora. El sentido es sostenido en lo metafórico, no en el traspaso de la idea a la obra y al contrario, de la obra a la idea que ésta sostiene; eso no es sentido, es ilustración de un estado que se expresa, que deviene en alegórico en el acontecimiento entre cuerpos a través de la proposición estética. Lo alegórico es siempre susceptible de ser desfigurado. El sentido permanece en su absoluta neutralidad e impassibilidad, intraducibilidad que sólo se traduce, se manifiesta como sentido en cómo afecta a mi cuerpo lo propuesto por el artista. No es más que una "imagen" o "fantasma" que se proyecta sobre los cuerpos. La idea es transformada en un cuerpo inmaterial, una imagen, que ya no hay que buscar en la materialidad misma de los cuerpos, ni en las alturas divinas: ni cuerpo ni espíritu divino, sino efecto que ahora sube, brota, hasta la superficie de los cuerpos.

En la proposición artística lo que se cree decir, la idea, es distinto de lo que se dice realmente. Ese sentido aflora o surge en lo más superficial de su imagen; es lo que la imagen dice de lo que queríamos o creíamos decir, de la intención o de la idea.

El acontecimiento como sentido es algo que sólo se completa en la expectación de la obra de arte. En ese sentido, el primer espectador de la obra de arte es el propio artista ante el cual la obra se presenta con el mismo grado de extrañeza e inaccesibilidad, de imposibilidad de un acceso completo a su sentido que siente cualquier otro espectador. La obra de arte se culmina en el acontecimiento artístico como un efecto del cuerpo en otro cuerpo, ahora independiente, separado del autor. Digamos que el sentido como interpretación es un acontecer entre cuerpos producto de una duplicación y una separación. El sentido como entidad incorpóral que existe fuera del lenguaje redistribuye esos acontecimientos que se despliegan en la superficie de los cuerpos. En su inmaterialidad, establece sobre la topografía de la superficie de los cuerpos distribuciones; organiza series, delimita dominios. Por lo tanto, siguiendo a la ontología de los primeros estoicos, el sentido-acontecimiento debe ser caracterizado como un no-ser, como un atributo inmaterial y fluctuante de los cuerpos que permanece impreciso y abierto a múltiples posibilidades interpretativas, a distintos y particulares encuentros en la obra de arte en ese acontecer entre los cuerpos.

¿Qué vemos en estas imágenes? Barras de corte, una duplicación de dos mujeres jóvenes de edad imprecisa con vestidos con pliegues y pies desnudos, la barra que secciona horizontalmente las cabezas ausentes en la imagen, y el cuerpo seccionado y repetido. Juan Vicente Aliaga las relaciona con las mujeres que vio en su viaje a México, con la visión de sus espaldas con sus trajes con pliegues. Pepe Espaliú estaba fascinado con la novela de Malcom Lowry *Bajo el volcán* y es muy posible que la imagen provenga de ese viaje. Pero la respuesta a la pregunta sobre por qué mujeres y por qué así, decapitadas, seccionadas, sigue ahí. No es la primera imagen femenina sin cabeza en su trabajo: la escultura que hace referencia a la madre, a lo maternal acéfalo y nutriente, aparece sin cabeza, pero creemos poder relacionarlo mejor con lo doble femenino, lo duplicado y acéfalo, con el pliegue, lo que se pliega, lo

pasivo y el corte horizontal, lo horizontal del corte en su doble presentación, repetición y caída del sentido, muerte del sentido, o el sentido de la muerte, el corte, la repetición que anula el sentido, maquiniza, automatiza y libera la pulsión, desprendimiento, decapitación, acefalia del sentido otro, acéfalo.

La duplicación en relación a la imagen y a la muerte tiene distintas interpretaciones. En la imagen como espejo, la duplicación en el reflejo es una proyección de mí, es mi propia imagen que, o no puedo alcanzar, o deseo huir de ella, o caigo atrapado en ella, siempre un simulacro mortal, fatal.

Pepe Espaliú, fue un hombre moderno-religioso y lector ferviente de San Juan de la Cruz y del célebre teólogo persa y poeta sufí Molâmâ Rumi, por quien supo lo anunciado hace mucho tiempo: que para conocer hay que abandonarse a uno mismo, abandonar toda ciencia y todo deseo, hay que partir de un duelo de objeto, duelo de pertenencia, de propiedad de toda posición pública o política, deseo por renacer en el amor a los hombres y las mujeres, en el amor universal y democrático, transición en las imágenes poéticas, supervivencia de lo muerto en lo vivo de los cuerpos que anhelan un mundo mejor, un futuro mejor para los hombres.

4.1.8. Armadura de espejo, escudo de imagen

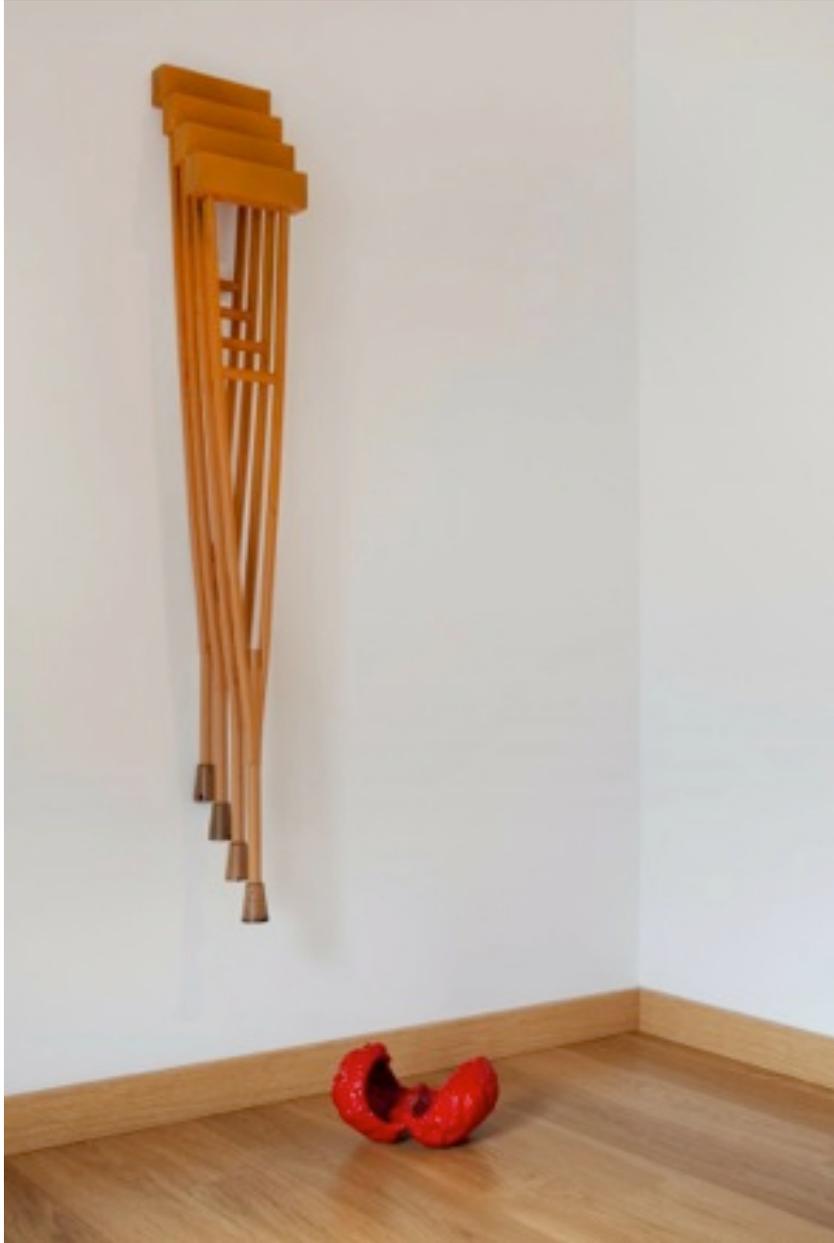


Pepe Espaliú, *Carrying VII*, 1992, hierro, 136 x 45 x 181 cm

En el cadáver como espejo, tal como vemos en el funeral de *Guillermo el Mariscal* según la narración de DUBY, el cadáver, el muerto, lo muerto, está más presente que nunca en esa ausencia arropada por la multitud que lo despide en su momento final. Su presencia, la presencia del muerto, de lo muerto del cadáver que es el espejo central, medio erguido, vestido con sayo de lino con el emblema de la orden del Temple, alzado en una peana para que se le vea bien en medio de los presentes, espejo horizontal en el que todos se reflejan, como si se asomaran a un estanque y ven lo que les aguarda, se identifica en ese pánico contenido que surge al asomarnos al espejo de la muerte, sentido de tener presente al cadáver que empieza a oler en unas exequias interminables en ese acompañamiento trágico y pomposo, en el que

ellos, a su vez, con su presencia, devuelven la magnificencia, lo presente de ese cuerpo muerto y ahora más presente, más vivo que nunca en el preciso momento de su muerte y el comienzo, apenas visible, de su putrefacción. Aroma insoportable a pesar de los perfumes, las joyas, los tules, los vestidos, los sombreros y las sombras, todo el luto medieval y todas las velas, velatorios paradas y descansos. No hay que tener prisa por entregar a la tierra al Mariscal. Todos los asistentes querrían tener un funeral así, digno de un rey y celebración de su gloria. El funeral se hace por el alma del difunto, por su ascensión a la gloria de Dios. Pero el Mariscal está muerto hace días, ¿qué será lo que está vivo de él en este funeral? Lo vivo del Mariscal es su máscara y su emblema, la cruz en el pecho, el amor y el dolor en los presentes y el respeto en sus rostros, serios y concentrados, que piensan en él, lo ven por dentro y por fuera. La imagen real y la imagen interna coinciden a la perfección en una finalización de imagen, en la configuración de una armadura para su duración eterna en el seno dorado de Dios, una imagen que flota sobre todos los que asisten al gran final, a ese soltar de palomas blancas al vuelo en el luto negro del funeral gótico, celebración de muerte y vida eterna, efecto yelmo del sentirse observados por el difunto que se eleva hacia Dios, ojo que todo lo ve y todo lo absorbe iluminación colectiva en lo estético.

Entender el entierro de Pepe Espaliú como su obra más acabada y final es propiedad de los dolientes, de los conminados a contar y hacer memoria, de los amigos y familiares que gozaron de la intimidad del contacto o el roce de su cuerpo. El autor Pepe Espaliú nos da permiso en su ofrecimiento de su cuerpo expuesto a la libre narración de un funeral y de un duelo previo. Pero el hombre que encuentra la raíz en el ayudarse, ayuda a quien le ve, le anima. Si es oscura, la luz mística de Pepe Espaliu lo será de todo lo luciferino bueno, de la luz más brillante jamás conocida, fulgor de muerte sin espanto, abrazo y acompañamiento.



Pepe Espaliú, *Sin título*, 1993, hierro pintado, 137 x 20 x 16 cm

Alex Francés, *Sacrificio*, 2014, ganchillo pintado, 12 x 23 x 32 cm

Baile sufí con muletas, hombres que se apoyan unos a otros, círculos de amistad fraterna, escalera ascensional, amor fraternal y ayuda mutua. Creemos que para comprender la cualidad de la luz que emana de sus objetos, el fantasma de imagen que se incorpora, hemos de tener presentes dos conceptos fundamentales. Uno proviene del sufismo, que localiza en la cabeza el norte, la guía de toda oración,

trabajo y vida, y el otro es un término que proviene de la alquimia, *Alcahest*, también llamado *meestruum universale*, que nombra a una materia líquida que disuelve todas las sustancias haciéndolas transparentes. Propiedades de lo ambiguo de lo interior y lo universal que toda cabeza tiene dentro, razón de la sinrazón del deseo humano y transparencia de las imágenes que hablan comunicando ambos mundos, el lugar y la sustancia de lo que sobrevive en las imágenes que todo artista ve y produce. Pepe Espaliú no era exactamente un místico: era un artista y un hombre común, con aspiraciones de universal y capacidades para narrar su viaje, lo que da definitivamente un impulso a la lectura metafísica que, anclada en los conocimientos religiosos se torna peliaguda, no porque no aparezcan señales, sino porque no pueden narrarse como una explicación de un proceso. Son el resultado del proceso de vivir y crear, no de vivir y representarlo, sino de un paso más allá. La obra de Espaliú es realizativa, no constatativa. Pepe Espaliú se hace en su obra, y en el final se apresura y nos da lo mejor de sí en su leerse hacia atrás, donde todo encuentra sentido al final, al finalizar un trayecto, y tener la suerte de su anunciación previa, del conocer la tragedia de antemano y ponerse manos a la obra, para que quede todo claro, aclarado, iluminado por su luz de esperanza; tiempo de despedirse alegre de quien ha cumplido su misión. Ese sentido de misión es lo que abre ese comprender su obra como duelo propio, religioso, pagano y católico, árabe y clásico, moderno y postmoderno, un santo negro. Lo negro es también lo africano, el vudú y la posesión de la máscara, elementos salpicados en la obra de éste escultor, pintor y *performer*.

Hemos llamado a Pepe Espaliú Santo. De los santos cristianos, católicos y musulmanes sabemos poco. Con el único que hemos intimado algo es con Agustín de Hipona en sus *Confesiones*. En el año 2009, junto a Monserrat Rodríguez Garzo y Javier Codesal preparé una exposición y un curso titulado: *Estados de dolor*¹⁶⁷, con motivo del cual mantuve una conversación con Monserrat acerca de lo propuesto en

¹⁶⁷ RODRIGUEZ GARZO, Monserrat, *Estados de dolor*, Murcia, CENDEAC, 2011.

las obras. En nuestro caso realizamos una pieza de vídeo titulada *Dispositivo visual en espera*¹⁶⁸, que abordaba la tauromaquia como dispositivo de expectación de lo insoportable. Transcribimos en un anexo la conversación en la que se aborda la comparación entre tauromaquia y confesión, que creemos puede resultar de interés para esta investigación, ya que en él desarrollamos la teoría apoyándonos en el texto de Michel Leiris, de que la cercanía del peligro mortal, o la intimación con la muerte en sus diferentes facetas, es comparable a la tauromaquia como confesión.

En el caso de Pepe Espaliú su confesión no es la del pecado o el error, ni su exposición a la muerte es como la del torero, pero comparte con ambos la valentía de enfrentar su enfermedad públicamente como acto de entrega y superación, de apertura pública de un debate, y la resolución de un corpus de trabajo en un final que dura varios años en el que nos lega lo mejor de sí mismo en su enfrentamiento con un destino no buscado, acontecido, y del que saca la fuerza y la energía de una dación de sí mismo en obras de arte, en gestos y acciones de abrochar arte y vida, meditación artística de la vida que camina hacia la muerte.

Plegarias atendidas, dolidas, lloradas y amadas, plegarias, palabras, gestos, carácter propio de la letra, de lo más propio que toda letra, blasón o insignia personal denota, autoría y estilo de artista, carácter de fuego grabado en la piel, quemadura en la llama del amor eterno, budeidad, santidad.

¹⁶⁸ FRANCÉS, Alex, *Dispositivo visual en espera*, vídeo producido para el proyecto expositivo: *Estados de dolor*, presentado en el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia en 2009. [en línea] Disponible en: <https://vimeo.com/149315591>

4.2. JUAN MUÑOZ

"(...) el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia.

(...) aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo "común" del lugar y del nombre. Atopía, afasia.¹⁶⁹



Juan Muñoz, *El apuntador*, 1988

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Editores, Buenos Aires, 1968, p. 4.

4.2.1. Una visión manierista de su obra

Juan Muñoz (Madrid 1953, Ibiza 2001) es un artista formado en Inglaterra y Estados Unidos, con una obra que arranca a finales de los ochenta con una propuesta escultórica de carácter marcadamente narrativo y de un tono entre cálido, grotesco, afilado, cortante y fúnebre, con insinuaciones e interrupciones envolviendo una obra de fuerte impacto estético que se desenvuelve hacia proposiciones expansivas y arquitectónicas. Artista multifacético, dibuja, hace instalaciones escultóricas y escribe textos. Intelectual y distante, observa y plasma la evidente sensación de vaciado de todos los presupuestos que rellenaban la experiencia humana en unas disposiciones de personajes y de escenas vaciadas de una parte, para dar cuerpo a la otra, succión de lo vivo y presentación de lo muerto vivo, presentación de la vida en su forma ausente, vampírica, solemne, espiritual y fantasmal, representación de lo grotesco de lo humano, burla congelada y frío crepuscular.

A Juan Muñoz lo equiparamos, en tanto que personaje histórico, a un pintor del siglo XVII español, tenebrista y luminoso, melancólico hombre de letras y enmascarado arquitecto del mundo interior de la corte, un pintor palaciego y observador de sí mismo en mitad de la escena: Diego Velázquez, pintor de lo universal en el mundo, luz y sombras del Caravaggio, naturalista exquisito y autor conceptual, que lo reúne todo, lo tiene todo, menos la libertad, y que ha de ocultarse detrás de su bigote, máscara medieval, caballero con pincel y ojos. Tras la celada de su puesto en la corte observa el desarrollo histórico de los imperios que entrechocan, se alían y traicionan. Mirada burlona y cínica de quien sabe ver las imágenes, que juega a su presentación alegórica e inaccesible. Pintor de sí mismo en el mundo, pintor consciente de quién es cada cual en esa representación.

Un hombre tras un bigote es un hombre enmascarado. El fino bigote, la barba y la perilla delimitan, recalcan el gesto del labio superior, lo subrayan, haciendo al portador consciente del movimiento labial: conciencia del gesto en la intercomunicación facial, ayuda en la expresión y en la contención del gesto; se debe mostrar impasibilidad frente al que habla para poder captar y absorber lo dicho, lo exigido por el otro. El siglo XVII es un tiempo de intrigas, de historias míticas y fabulosas y de realidades científicas y militares, imperiales. Para poder trabajar en una corte como la de Felipe IV es necesario llevar bigote, ocultarse para brillar, mentir para decir verdad.

Pero ¿qué verdad se dice al mentir? ¿Cómo se expresa eso en la pintura de Velázquez? La pintura, que es la forma más elevada de representación de la imagen, es “imagen incorporal de sentido”, una verdad que se manifiesta en la contemplación profunda de las imágenes, esto en Velázquez y muchos otros pintores de su tiempo consiste en el artificio técnico y conceptual, por el cual lo que ves no está, y sin embargo se presenta, y lo que se presenta es el sentido como una venida, una asunción o incorporación de sentido atravesando todas las capas de la significación como en un movimiento de piezas o planos de significación que se superponen y se sueldan unos sobre los otros, hacia delante y hacia atrás. Esto se hace evidente en *Las meninas*, En ese sentido ese cuadro es una presentación para sí, una meditación, y una presentación de la venida del sentido para sí, función primera del duelo melancólico, la función de explicarnos como eso ocurre. Lo vemos, lo sabemos al contemplar el cuadro, tenemos acceso al acontecimiento de sentido para el autor, y de allí a nuestro propio acontecimiento de sentido, nuestra incorporación de su incorporal incorporado en la creación, ascesis del autor y epifanía de sentido.

Para entender de que manera un autor se relaciona con otro autor que mejor ejemplo que Antonio López hablando de Velázquez:

“ (...) A mí, me gusta Velázquez. Cuando una persona te gusta de un modo tan profundo y cuentas con él para tantas cosas, y dialogas con él y es una referencia en tu vida, ya no se trata de un cuadro en sí. No, no es eso. Cuando pienso en Velázquez, nunca pienso en un cuadro, sino en una persona a la que quiero mucho. estar en la corte le facilita su trabajo. (...) En España, en esa época, no se ha dado un caso igual al de Velázquez, a la comodidad con la que él desarrolla su pintura. Y pintó a muy buen ritmo. No creo que ningún pintor de nuestra época trabaje con más libertad que él. (...) Este hombre, creo yo, debía de ser muy religioso. Muy religioso y muy crápula... Se traía unos líos el pobre... Tenía unas idas y venidas con la carne...(…) Velázquez siente ese respeto por la realidad tal como se manifiesta y la acepta sin juzgarla ni querer intervenir. Esa es su grandeza. (...) Cuando trajeron al Prado El entierro de Cristo, ese cuadro tan extraordinario de Caravaggio, vine a ver luego el Cristo de Velázquez explica Antonio López. Si pusieras los dos juntos, el de Caravaggio aplastaría tal vez un poco al de Velázquez, pero solo los primeros cinco minutos... Ese es el misterio de este Cristo: algo que tiene que ver con lo espiritual, con la profundidad y la bondad. En el cristianismo se han hecho pocas imágenes como esta, tan liberadas de toda violencia, de toda amenaza al espectador. Pero tampoco te mueve a sentir pena por el personaje. Realmente desvela lo espiritual con una profundidad como muy pocas veces se ha hecho. Es un Cristo limpio de sangre... Recuerdo un día que estaba mirándolo y de repente sentí que ese hombre me estaba viendo, me estaba escuchando... No está muerto, un muerto flexiona las rodillas. Ese hombre está con la cabeza baja y sabe que estamos aquí. ¡Mira que se ha visto esta figura en recordatorios, en mil reproducciones, y no se gasta...! Es como La Gioconda. No se gasta. Aquí está la grandeza de lo religioso sin la parte corrompida de la religión. Corrompida, triste, estropeada. Estropeada por el hombre, por la mediocridad, por las malas pasiones. Aquí está limpia de todo eso y entonces aparece con una fuerza y con una hondura... Y es que el español siente las cosas serias de una manera muy seria. Eso no lo hace un alemán. Porque aquí no hay ninguna crueldad. No hay nada monstruoso. Solo el peso de lo doloroso. Del silencio. Hay pocas creaciones superiores a esta. Desde luego, en la pintura, ninguna. Ninguna.¹⁷⁰

¹⁷⁰ LÓPEZ, Antonio, semanario XL Semanal, entrevista realizada con motivo de la exposición del Prado sobre Velázquez. [en línea]. Disponible en: <http://www.raicesdeeuropa.com/6196/> [consulta: 08/09/2015].

La obra de Juan Muñoz la relacionamos con el duelo en un sentido más general que en el caso de Pepe Espaliú o Doris Salcedo. No creemos en principio que se trate de un duelo propio a partir de una muerte anunciada, sino más bien de un duelo cotidiano en el proceder de la creación artística, una intimación con la muerte en la práctica del arte.

La presentación de lo cotidiano, y a veces de lo deforme, de lo raro, es un recurso que aparece tanto en Velázquez como en Juan Muñoz, y en otro pintor fundamental para entender a Velázquez, que es Antonio López, así como en numerosos artistas americanos y europeos del siglo XX. Para nosotros en Juan Muñoz es un recurso de presentación de la vacuidad, de lo temporal-atemporal. El sentido de la vacuidad, o suspensión temporal, es un sentido que aflora para mostrarnos la interrelación entre los tres registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real de todo fenómeno en un cuerpo. Eso significa vaciamiento en la palabra, o en la imagen de todo lo significativo para hacer aflorar el sentido como un incorporal, como algo diferenciado del significado de lo nombrado, que lo ausente en la imagen se presente en un artificio estético, o dispositivo visual que le de consistencia a esa imagen incorporal, ciega, impresentable, pero que aparece como un negativo de la imagen en el acontecimiento del encuentro estético entre los cuerpos del autor y el espectador, teatro de la imagen, dispositivo visual de espera, detención, impasibilidad y neutralidad del sentido.

Otro rasgo común a estos tres autores es que se les puede calificar de imperiales, pintores o artistas de la corte. Esto que es evidente en Antonio López, no lo es menos en Juan Muñoz si pensamos lo imperial en términos económicos y laicos, es rasgo común aplicable a todos los artistas de renombre que alcanzan el éxito económico y consiguen insertar su discurso dentro del mercado y la institución, como es el caso de Pepe Espaliú y Doris Salcedo. Del mismo aunque de formas distintas todos estos autores entroncan en cierta tradición melancólica anclada en Aristóteles y en el

estoicismo en general, desarrollos de lo socrático y lo platónico y los neoplatonismos, con las escisiones que principalmente provocan las lecturas de Aristóteles por Tomás de Aquino. Divergencia fundamental para el desarrollo de los humanismos cristianos, católicos y protestantes en toda Europa, y su arraigo en las culturas anglosajonas que se mixturán en el crisol americano, del norte y del sur, procesos aún fraguándose en el seno de la cultura. Juan Muñoz por su formación en el extranjero tiene fuertes raíces en la cultura inglesa y americana, de lo americano hay dos referentes que usamos aquí, como son su interés por lo antropológico en su texto *La posa*, que narra un rito de Sudamérica, y el uso de estrategias que provienen de la escultura minimalista americana del siglo XX, el uso del espacio vacío y la repetición de elementos y motivos, en la austero y adusto de la presentación y los acabados materiales de las figuras. Pero en general su estética es europea y clásica.

En la primera parte de su trabajo se trata de objetos de la arquitectura cotidiana, como los balcones, que nos recuerdan los enrejados de los palacios andaluces o castellanos. Hierro forjado de los elementos exteriores de una casa señorial de al menos doble planta, en donde se insertan los balcones de hierro forjado, inaccesibles desde fuera y desde abajo, elevados y distantes, y desde dentro, tapiados, como representaciones de lo imposible. Constituyen un negativo, lo negativo de lo habitable, de lo habitado por el cuerpo, elementos arquitectónicos donde lo que sujeta y da soporte a los cuerpos se nos niega, está tapado, tapiado, lejano y elevado, como una presentación de lo ausente del sujeto. También son accesibles a veces, como trampas o avisos invisibles o apenas visibles, presentación e insinuación de lo que corta, de lo peligroso de intimar de tocar o ser tocado, las navajas, las tijeras que esperan, los pasamanos que incitan y aspiran a un contacto, a un corte en el deslizarse de la carne en su filo, el corte de la separación de la carne. También el fragmento de los pies en el estante, ordenados, ofrecidas prótesis de sí mismo para sí mismo, suplencias. También objetos redundantes, repetidos y que nombran la repetición, que aparecen

agrupados o aislados, recalcan la ausencia del sonido en lo que resuena de la imagen, de su materialidad y función en su tiempo suspendido y latente. La imagen, el sentido, se produce en el acontecimiento que no se oye pero que se escucha en el cuerpo, se reproduce a tu pesar en el silencio de un tambor mudo, sordo, enmudecido en su presentación como membrana ente dos latidos, dos ritmos, el del autor y el del espectador.



Juan Muñoz, *Minarete para Otto Kurz*, 1985

Pero la obra de Muñoz cobra un inusitado interés a partir de la aparición de la alfombra oriental en la obra *Minarete para Otto Kurz*, el despliegue ante sí, no de la arquitectura de lo negativo, sino del espacio de lo posible, de lo futuro, del monumento y su peana, Torre de Babel enroscada que se abre hacia abajo, se desparrama y funde con el suelo donde se inserta, o se enrosca y se eleva. Lo oriental y occidental del movimiento doble de la espiral babélica, suelos geométricos y lógicos como espacios del extrañamiento de la figura de los cuerpos ausentes y meditativos de los hombres bola, reminiscencia del doble platónico de una única cabeza, cabeza de hombre que

piensa y habla, susurra; voces que pierden el sentido semántico y se concentran en el sentido espiritual de lo que se escucha en la voz, la presentación de eventos de comunicación imposible o comunicación de lo mudo en las estancias cotidianas donde los muebles están tapados con sabanas; casa deshabitada, objetos vivos tapados, desaparecidos y fantasmales restos de vida pasada, de festines acabados y comensales muertos.



Willem Claeszoon Heda, 1593-1682

Es una retirada a un tercer lugar. Digamos que Juan Muñoz no es doble, sino triple. No sólo se desdobra o proyecta en la imagen, como Pepe Espaliú, sino que además se retira para, como en un efecto visera, observar sin ser visto el acontecimiento artístico o dar a entender eso al espectador, que asiste a un evento sin actor donde el espectador queda atrapado en la angustia de no poder dar sentido a la escena, aunque presienta que lo tiene; que antes de presentarse, de irrumpir en el escenario de una obra de la que nada sabe, nada concreto se le ofrece, tan sólo una pistas enigmáticas y grotescas, unos personajes anónimos ligeramente monstruosos, pero que, como Muñoz mismo explica en una entrevista, contienen todo lo monstruoso que uno puede soportar cerca de sí, y el espacio en el que te puedes integrar como en un escenario de una fantasía inquietante, de susurros y voces apagadas y fantasmas que

se desplazan de aquí para allá. Hemos calificado de manierista la obra de Juan Muñoz. El manierismo es, en su conjunto, un movimiento calificado como anticlásico. Pero lo clásico, el periodo denominado clásico que forma parte del proyecto moderno y que se inicia en el Renacimiento, encuentra su continuación postclásica en los manierismos. Por tanto, creemos pertinente, en ese sentido, establecer esta correlación entre ambos postmodernismos: el de la era clásica y el de la era moderna posterior a la Primera Guerra Mundial. El manierismo, los manierismos, son adjetivados como reacción anticlásica y se desarrollan a lo largo del siglo XVI, acabando por subsumirse en el Barroco. Por tanto el manierismo es un movimiento postmoderno, que toma los objetos artísticos y del saber del mundo "clásico" y todo lo helénico de lo clásico, para tergiversar y jugar con ellos intelectualmente. Sus proposiciones estéticas son el producto de la mezcla o combinación de arte, ciencia y conocimientos filosóficos clásicos y modernos. Conceptualmente sus producciones integraban todas estas disciplinas. Eran los manieristas artistas filósofos matemáticos y místicos, católicos o heréticos, grecolatinos reformistas postmodernos del norte y del sur, del Oriente y el Occidente de Europa, viajeros y comerciantes ricos y cultos, rodeados del arte clásico y helenista, al que debían dar una respuesta, puesto que lo científico avanzaba a la velocidad del rayo. Estaban bien preparados, pues conocían el saber clásico y su contenido helenístico heredado y el saber científico de su época, y a la última en modas intelectuales y artísticas. Tenían nociones de lo griego y lo romano. Eran en su mayoría hombres que sobresalían de la plebe mundana, una elite reunida en palacios y villas donde sus producciones se presentaban, se exponían y proponían como acertijos cultos y oscuros que contenían mensajes metafísicos o filosóficos y heréticos, cifrados, en unas obras donde todo es artificio e inteligencia, brillantez intelectual, provocación y pesadez, hastío y relleno, muchas citas en un arte melancólico y pletórico, imperial y moderno, ensimismado intelectualmente y muy moderno, casi postmoderno al modo de muchos artistas que, como Juan Muñoz, realizan un trabajo de citación de lo clásico moderno y de lo clásico en sentido general.

Un artista intelectual —Muñoz— interesado en la filosofía moderna y en la arqueología antropológica, que escribe, dibuja, hace instalaciones de carácter netamente arquitectónico y espacial en lo que constituye una operación manierista postmoderna con una diferencia fundamental en la presentación de los cuerpos frente al manierismo anticlásico, que los presenta en la rotundidad de lo vivo y de lo muerto vivo de Caravaggio, o de lo inflado a punto de estallar de lo humano más que pleno, de la hartura obscena del hombre de Arcimboldo y de su mirada socarrona y cómplice del hombre de un Renacimiento tardío que se barroquiza.



Giuseppe Arcimboldo, *Acqua*, óleo sobre tabla, 1566



Juan Muñoz, *Esquina Positiva*, 1992

La presentación del cuerpo en la obra de Juan Muñoz es la del cuerpo muerto al modo de las figuras humanas de Pompeya, imágenes de lo real del cuerpo que se traslada, que se transmuta en el muñeco y en títere de la modernidad “moderna”. Pero los cuerpos, lo vivo de los cuerpos, en realidad no está; lo que está es su ausencia, su presencia muerta o congelada, la desaparición y la muerte del cuerpo vivo y la presencia ausente del cuerpo muerto que parece vivo, el fantasma del cuerpo o lo fantasmal de su presencia, rostros sin rostro, negaciones y vacío, el vacío enorme que se dispone entre los cuerpos, las distancias y equidistancias de toda arquitectura

clásica, y la figura, la efigie rota y su proyección, el muñeco mudo y la enana, lo enano de lo humano, lo grotesco como espejo de lo humano. El artista Juan Muñoz, el escultor imperial del fin del segundo Imperio americano, como un europeo *Ciudadano Kane*, un gentleman inglés descreído, inteligente, culto y con maneras; hidalgo español con la manera de la rúbrica de una mano que traza con estilete un dibujo de ausencias, presencias negras, negativas, en el aire barroco de su presentación estética postcolonial.



Juan Muñoz, *Dibujo de gabardina*, 1993-94.

Pero, ¿qué presenta Juan Muñoz en sus obras? Nos ofrece los espacios interiores o los elementos externos del cuerpo casa, de la casa, de lo interior del habitar privado y social en el interior de toda edificación, los elementos que organizan un recorrido por suelos geométricos y barrocos, laberinto sin minotauro, sin nadie, un interior doméstico, una mesa camilla, un cuadro y una invitación a pasar si te atreves; un reto a perderse en alguna insinuación que se te escapa, esa sensación de sentirse observado, vigilado, incapaz de localizar la fuente de la mirada en el cogote, el quién me observa, el artista que espera que localices y que no puedas localizar, que juega contigo y te muestra una señal y te oculta lo esencial para que lo veas. Es lo que Derrida denomina efecto visera; nosotros preferimos llamarlo efecto yelmo. Pero si el yelmo de Pepe Espaliú es la representación de todo lo que el yelmo significa y representa, en Juan Muñoz es su efecto, el efecto de yelmo y celada, la ocultación, también de la máscara, un efecto especial, un truco manierista de provocar, no la búsqueda de lo que se oculta en lo presente, en lo ofrecido a la vista, sino lo que allí no está, lo que se produce en términos de ausencia y falta absolutas, ausencia de absoluto y presencia de esa ausencia de infinito expresado en el aire vacío entre los cuerpos, deslocalización del objeto y del autós, conjunto de elementos, escenografía, desaparición del autor no en la obra, sino fuera de ella. Es exactamente eso lo que se produce en la fantasía recurrente de visitar tu propio entierro, efecto yelmo o capa que te invisibiliza y te permite contemplar tu muerte, que se representa ante ti en el espectáculo de los condolidos a tu alrededor sin que nadie pueda verte. Muerte que es toda finalización de obra, un duelo previo o simulado o recreado, fantaseado. El espectador de estas obras se siente incriminado a localizarse o a mantenerse fuera. Es provocación de roce y señalamiento de corte lo que se señala en esa disposición espacial donde es el yo del espectador el que se pregunta a sí mismo qué hace allí, para qué evento está todo dispuesto y cuál es su papel en la escena. Tiempo suspendido en un instante intermedio, en el entreacto del instante que se muestra, el hacia dónde voy en relación a quien. Todas las preguntas de quien se siente perdido

en una casa ajena. Qué hago aquí, quién me mira y de quién es esta casa. Qué es eso que no puedo ver, donde está el propietario.

Preguntas sobre la propiedad de la voz que resuena en la imagen. Del amplio repertorio de trabajos de Juan Muñoz nos centraremos en algunas producciones del abanico de las distintas disciplinas que tanto él como Pepe Espaliú practicaron a lo largo de su trayectoria. Analizaremos, por tanto, una acción documentada en fotografía, un escrito y varios ejemplos de dibujo, pintura e instalación escultórica que creemos abarcan con suficiencia su extensa obra.

4.2.2. El director de escena

La proposición de lectura comparativa no será exclusivamente formal. Como hemos apuntado, la comparación entre pintura y escultura se hace insostenible. Sin embargo, desde un punto de vista estético y conceptual hay muchos paralelismos entre estas obras contemporáneas y las representaciones de la pintura manierista y barroca de Velázquez. Hemos de imaginar desde el punto de vista de un escultor que se inspira en la arquitectura —de interiores y de exteriores—, en toda la arquitectura, incluyendo la teatral y operística, y en toda la estatuaria conocida; que siente un amor intelectual por la historia y su deconstrucción, siempre con ánimos de de-construirla, de reformularla. Hemos de hacer un ejercicio de imaginación, hemos de imaginar una reacción posible, en lo posible de un encuentro estético hipotético, el producido entre un artista potente como Juan Muñoz frente a estos cuadros de interiores manieristas y barrocos; una posibilidad de modificación en una respuesta hipotética como el encuentro frente a un objeto de la historia y su posibilidad de modificación y retorcimiento conceptual, la posibilidad de borrar con la imaginación, de quitar todas

las figuras humanas, todos los cuerpos contenidos en estos cuadros, muertos reenviados a la muerte al ser borrados del espacio de la representación. el escultor contemporáneo, hipotético Juan Muñoz, tiene que responder, debería poner orden en ese desconcierto, vaciar la casa para ocuparla con el vacío de los cuerpos ausentes, una limpieza minimalista sobre un cuadro manierista o barroco, un limpiar de retóricas gastadas para quedarse sólo con unas pocas cosas, detalles significativos, rarezas recuperadas, curiosidades paracientíficas, ejercicio de citación de la alegoría de todas las alegorías minimalistas. Un vaciamiento mortal en lo mortífero de lo muerto y de lo repetido y lo aburrido de lo cotidiano muerto. Lo vacío de vida en el vaciado de lo vivo de los cuerpos o en la presencia de cuerpos vacíos, vaciados de vida. Aparición de lo vampírico apreciable en el acabado de las representaciones de los cuerpos en piel de pergamino, o de papiro, lo escrito y lo borrado en el rostro humano, pergamino translúcido transparente, lo blanco y lo gris de la congelación o lo gris ceniza del arder a fuego lento, el lento y preciso desecamiento de la piel y de los órganos internos, lo mullido de la carne de la fibra seca, del serrín de los rellenos de las almohadas y colchones, todo lo aurático presente en lo muerto de la ropa vulgar, de la ropa igual, de los rostros y los cuerpos iguales o monstruosos. Embalsamamiento, momificación o disección de lo vivo.

Lo que nosotros llamamos función vampírica merece una mejor explicación dado que la usamos en los tres autores sobre los que se centra esta investigación. La función vampírica es lo mismo que la función de la imagen, consiste en pulsión contagio y transformación de la imagen del cuerpo, es una función imaginaria, y en si misma una explicación de la función de la imagen, explica también el concepto de Warburg de Supervivencia de las imágenes, o la imagen como síntoma de Didi Huberman. ¿qué significa esto? Que esta imagen universal está en el origen de todas las religiones, su aparición, como la de los fantasmas de los antepasados, es origen de la creación artística y de la organización religiosa y social. Nos muestra la ambivalencia pulsional

y el doble sentido de dicha ambivalencia, pulsión de muerte y pulsión de vida. Para nosotros la pulsión de vida no se relaciona exclusivamente con la procreación de cuerpos, sino también a la procreación de incorporales, de imágenes. Por tanto la función vampírica, o función daimónica, o función de imagen son lo mismo y están determinadas por la función de duelo, marco de sentido en el que se desarrolla lo ambivalente pulsional contenido en el cuerpo. Pero el duelo tiene una doble función, la función melancólica, duelo propio, duelo previo o duelo de objeto, y la función de la condolencia o duelo social, formas que adopta la religión para configurar y organizar lo ambivalente pulsional en un marco de sentido definido, social y político.

La imagen del vampiro anuncia la imagen de lo humano en su doble determinación pulsional, que no es moral o ética, la moral del vampiro es como la humana: ambigua. Moral, ética, que se determina en el acto y en la elección de objeto o sustitución en el sacrificio, estructuración de una economía de lo sacrificial del cuerpo, formas diversas de la religión y la organización social. Regulación de la violencia contenida en el deseo erótico en su sentido más amplio de lo corporal y lo espiritual. El vampiro como el hombre puede ser bueno o malo, libre albedrío en la elección determinada en el acto, decisión de lo que se dice, de lo que se toma, de lo que se da, escritura.

La imagen del vampiro puede inspirar y representar tanto lo bueno como lo malo, función daimónica de la imagen, contagio por la imagen de lo bueno y de lo malo. Desde este punto de vista entendemos que gran parte de la producción artística contemporánea responde a los patrones de la protección del mal de ojo, construcción de dispositivos de todo tipo que eviten o filtren dicho contagio. El espacio del contagio generalizado está en el uso social y económico de las imágenes en la publicidad y el mercado, interesados básicamente en el contagio masivo.

La presentación de las obras de Juan Muñoz es teatral. El escenario que nos ofrece está vacío de actores. El único ser vivo presente allí es el espectador que no entiende qué pasa, desconoce el guion y se queda mudo a la espera de un autós, de un autor desaparecido y rodeado o en presencia de unos pocos personajes, actores mudos, marionetas con máscara del autor que huyen, ríen o se salen por el foro del teatro, apuntan las frases mudas de la obra sin guión y sin actores vivos, sin autós. Sólo autor escondido, desaparecido tras su máscara postmoderna, su yelmo, su muerte simbólica que es el advenimiento del tiempo pleno del autor, de lo actual actoral de las máscaras vivas parlantes, mundo donde el único actor es el hombre moderno: todos los hombres buenos y malos que no saben qué decidir, cómo concluir la historia sin final de una expectación sin opciones. Sólo unas notas, unos toques maestros de una composición minimalista y repetitiva, leves indicaciones o variaciones sobre un mismo tema postmoderno, minimalista-manierista. Lo barroco de lo vaciado, de lo superfluo. Todo eso está presente, pero nada del sentido se encuentra allí. Sólo pregunta sin respuesta, posición postmoderna, suspensión temporal del sentido. Sólo el sentido circular del espectador Hamlet y su pregunta final, efecto yelmo y laberinto, pérdida de orientación y sensación de muerte y duelo por realizar.

4.2.3. *La posa*

Si Juan Muñoz diseña un escenario, cuya disposición responde al bodegón manierista de cosas muertas, a la arquitectura de interiores y a la maqueta escenográfica y operística, ¿cuál será la función? Creemos que tiene una función ritual.

En su texto *La posa*:

André Friedmann narra cómo, durante una expedición arqueológica a las montañas de Perú, encontró “en un pueblo llamado Zurite, una construcción de orígenes inciertos y precedentes desconocidos...auténtica fuente de ese enigma completo que llamamos espacio”. Unos campesinos peruanos, en una serie de entrevistas, le contaron los detalles que rodean la construcción del edificio.

La intención de Friedmann era publicar una transcripción de dichas conversaciones; su muerte repentina, en un accidente de helicóptero, dejó incompleto el estudio de significación de este edificio.

(...) Una vez al año y con una indiferencia que roza el desdén, los habitantes queman una casa que poco antes han erigido en uno de los costados de la plaza del pueblo. La “Posa” de Zurite, como ellos llaman a este edificio, es una construcción levantada con palos altos, finos troncos y cuerdas.

La Posa no posee singularidad alguna en su diseño. Dos paredes de tamaño regular que a su vez conforman una techumbre a dos aguas. A ambos lados quedan dos huecos a manera de puertas. Una de entrada y una de salida, usadas indistintamente. Donde reside una singularidad formal es quizás en la total carencia de cubrimiento de las paredes. Los postes verticales están unidos a travesaños laterales que engarzan a su vez otros menores. La estructura de soporte existe. Lo que no hay es brezo o arcilla o tejado alguno. Tan sólo un entramado. Aunque los habitantes del pueblo la definen como casa, la Posa más parece un dibujo de una casa.¹⁷¹

Estas imágenes de las impresiones y entrevistas de André Friedmann en el Perú, hablan del sentido de un ritual de construcción esquemática de la estructura de una casa, un lugar provisional, colocado en un espacio de tránsito, un lugar de inmersión ritual de carácter material muy leve, una construcción imaginaria y social, comunitaria, muy sencilla. Sin paredes, simula una casa, de modo que la gente puede, si quiere, entrar y salir. Es como los juegos infantiles donde con unos trazos en el suelo simulas un espacio y, una vez dentro, es como si nadie te pudiera ver. Ahí dentro estas solo contigo mismo, una parada en medio del estrés diario, o un encuentro místico. Muestra el interés de Juan Muñoz en esa construcción cultural que se asemeja al encuentro de Aby Warburg, pero aquí las diferencias son abismales. Ya hemos comentado que,

¹⁷¹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *monólogos y diálogos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

para nosotros, el texto de Aby Warburg es una creación artística, no sólo imaginaria, puesto que se basa en algo más que en imágenes. Pero, no obstante su aparente estructuración científica, su presentación es, a nuestro modo de ver, artística, dadas las características personales del autor, maniaco depresivo, característica melancólica de la autoría artística, creador de un texto y una formalización (artística) que supera en lo textual la forma de presentación postmoderna de Juan Muñoz que, sin embargo, es un artista que en cuanto a producción imaginaria rebasa en mucho a Aby Warburg. Posturas que percibimos como cercanas, con una diferencia enorme en las de dos corpus de obra muy diferentes en cuanto a su presentación, pero que intiman en cuanto a intereses compartidos en su investigación estética. Volviendo a Juan Muñoz, él, como Aby Warburg, se conmociona con las obras del pasado, siente nostalgia de un tiempo, del tiempo mitológico, de cuando las imágenes, los ídolos, los falos, tenían poder, eran presencia activa, inmanente. Por eso nos los devuelve muertos, tal y como están a día de hoy, secos o congelados. Hoy no existen las Posas, y él lo sabe. Hacer esculturas como la Posa es hacer de lo vivo una momia. Recordando el texto, estos elementos simples, los troncos pequeños con los que se construye este armazón, no se queman, se reparten entre todos aquellos que contribuyeron a su construcción, fragmentos del cuerpo comunal, comunión espiritual de la que formarán parte en la siguiente construcción, quedando los restos distribuidos en la comunidad que mantiene esta costumbre de edificar una casa esquemática en la que uno puede entrar y salir, espacio de encuentro con lo infinito e indefinido, unificado, reunido en ese cuerpo-casa transparente, símbolo del símbolo, casa, estructura protectora imaginaria, pasaje ritual.

4.2.4. El arquitecto y escenógrafo del mundo



Karl Friedrich Schinkel, 1825

Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841, fue un arquitecto y un notable pintor del neoclasicismo alemán, uno de los artífices de la ciudad de Berlín en su periodo prusiano. Jefe del departamento de obras del Estado y arquitecto de la familia real, diseñó importantes edificios de su época. Sus obras y proyectos ejercieron una notable influencia en numerosos arquitectos del movimiento moderno. Tuvo una etapa romántica que desemboca en el arte griego en lugar de en el estilo romano imperial de los ocupantes franceses del Reino de Prusia. Fue un defensor de la propagación del estilo neogriego, influyente en Alemania durante todo el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, con claras influencias estéticas en el nazismo, culminación y muerte de una estética.

Schinkel es más reconocido por sus dibujos de arquitectura, sus cuadros y diseños de escenografía para ópera que por su obra arquitectónica construida, escasa. Muy pocos de sus bocetos llegaron a ser realidad. Realizó diseños un tanto descabellados, lujosos, de aire romántico, neogótico e imperial. Entre los que no llegaron a ejecutarse destaca, por la osadía y despropósito del encargo, la transformación de la Acrópolis de Atenas en un palacio para el nuevo Reino de Grecia. Otro conocido proyecto es el nunca realizado palacio de Orianda en la península de Crimea. Un fabuloso diseño imposible de financiar, un disparate estético digno de Hollywood, donde se mezclan todas las estéticas históricas sin ningún reparo. Arquitectura postmoderna en su roce con lo kitsch, amalgama estilística y onírica, remembranza de un pasado que no retornará jamás.

Para nosotros encarna un prototipo de artista imaginativo y melancólico, llevado por la ambición de un Estado que, al fin de la guerra austro-prusiana, había alcanzado la hegemonía total sobre el norte de Alemania. En 1871, al finalizar la guerra franco-prusiana y proclamarse el imperio alemán, el reino alcanzó su máxima extensión territorial y junto con otros reinos germanos pasó a formar parte del nuevo Estado alemán: el más grande e importante, abarcando más de la mitad de la superficie del Imperio, unos 348.780 km² en 1910. Al contar con la mayor economía y el mayor ejército de Alemania, Prusia garantizó su hegemonía política, y desde entonces los Reyes de Prusia fueron también los Emperadores alemanes. En 1918, derrotada Alemania en la Primera Guerra Mundial, una revolución socialista derrocó a la monarquía y el reino se convirtió en el Estado Libre de Prusia, un estado federado dentro de la nueva república alemana.

Sueños imperiales, monstruos de la razón, síntomas contradictorios de una época que se refleja en dos potentes polos, uno el del filósofo y teólogo alemán Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, 1768–1834, que clama por el regreso a la religión cristiana

dentro de la libertad de la elección individual, y el otro por Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900, pensador filósofo, poeta, músico y filólogo alemán que desbanca cualquier posibilidad realista de reinstauración en el ámbito germánico de ninguna clase de credo de la propiedad de la voz que habla en el cuerpo, combate entre el deseo de ontologizar la compleja experiencia del cuerpo para el hombre racional, moderno. Schleiermacher manifestó una alternativa teológica al racionalismo kantiano, y frente al dogmatismo de la Iglesia intentó relacionar el romanticismo con la teología. Negando que fuera posible conocer a Dios por medio de la razón, cuestionó la ética como la vía para el conocimiento de la divinidad. El camino de acceso al conocimiento de la deidad era el sentimiento de total dependencia en la deidad y la intuición. Definió la religión como “el sentimiento e intuición del universo”. Entendía al cristianismo como “el sentimiento y la dependencia de Dios”. Por este motivo fue criticado con saña por el hijo de otro pastor calvinista, Nietzsche, que se burló de las ideas de Schleiermacher porque, para él, eran las de un “vendedor de velos” (el apellido Schleiermacher, se traduce del alemán como “vendedor de velos”).

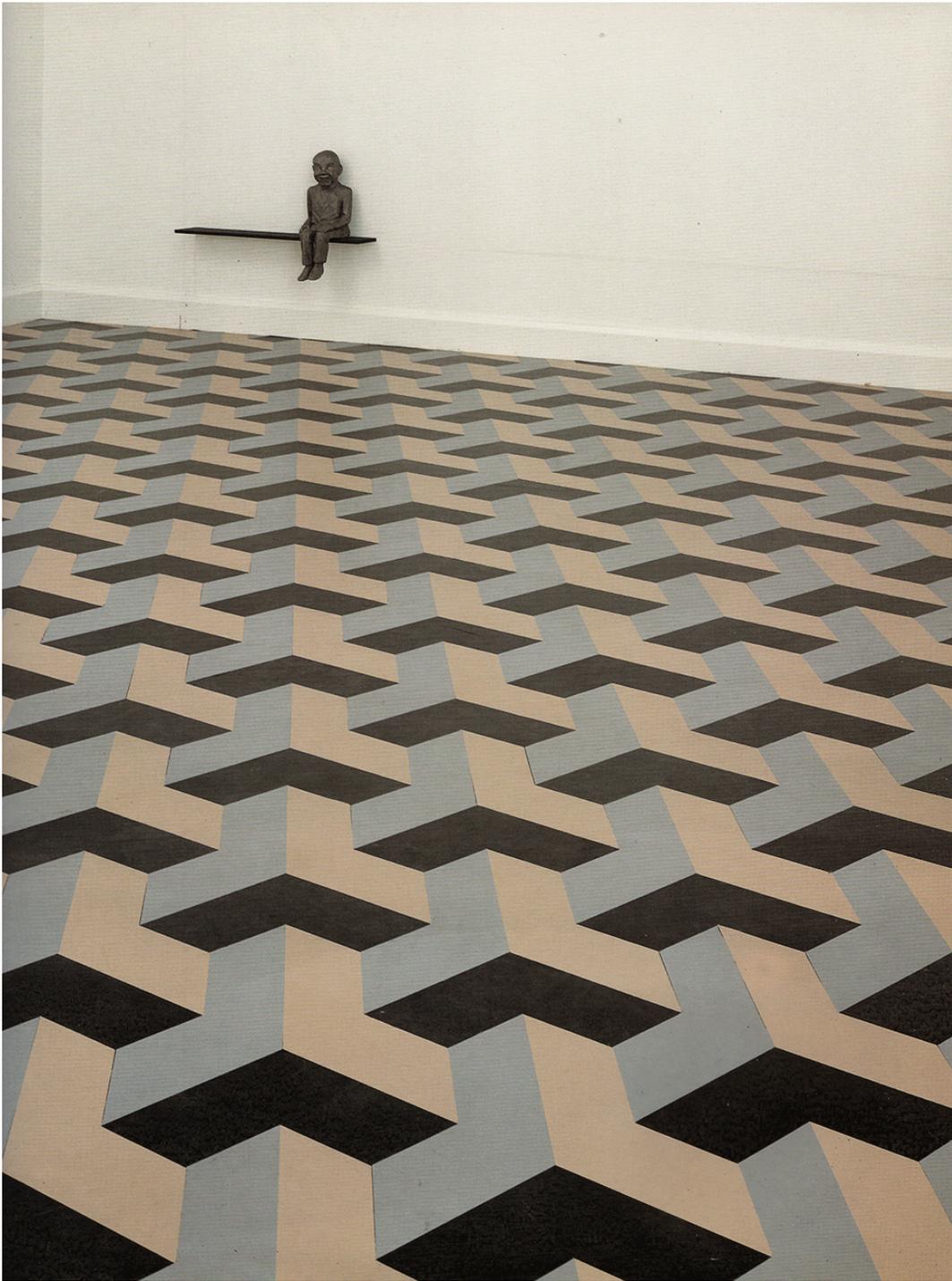
Un mundo abocado a la catástrofe del sentido tras la Segunda Guerra Mundial. Esa desazón por la historia de las ideas y los pueblos de Europa creemos que está presente en el trabajo de Juan Muñoz cuando pone a dialogar determinadas imágenes y alusiones a la historia del arte.



Juan Muñoz, *El vientre del ventrílocuo*, 1987.

Sobre el tablero de juego se juega lo esencial, el principio grecolatino y el final postmoderno en un dialogo mudo. Sobre una peana taburete se yergue un muñeco, una marioneta sin cabeza, lo acéfalo del hombre sin sentido del mundo, un pobre Pinocho enmudecido y roto. Todas las ambiciones humanas estrelladas contra la razón todopoderosa, resultado de la batalla imperial en el resto erguido de todo héroe caído; caída en lo acéfalo de lo heroico sin historia, sin memoria. A un lado, en la vitrina retroiluminada, se nos ofrece el frontón del templo griego y su invocación de alma perdida para siempre en el diluirse de los clasicismos. Es enorme la nostalgia y todo el placer de la nostalgia presentada como diálogo mudo de quienes ya se lo han dicho todo; ruptura sentimental en el hastío del explicarse continuamente el uno al otro las razones de su desencuentro. Es como si lo pasado grecolatino en su efecto yelmo desde la vitrina clamara: ¡razones las tengo todas!, y el otro contestase desde su presente de cuerpo fragmento: ¡Y yo también!, ¿no me ves?, estoy roto y no tengo cabeza por tu culpa, la he perdido en el camino, en el laberinto de la historia, y aquí me hallo, un imperial destruido y solitario resto de la victoria, la mitad de un hombre vacío, vaciado en su gritar: ¡Razones tengo y no me bastan para explicar mi dolor!, y en él, mis razones, la ira de todos los imperios caídos por Dios y por España en el desarrollo y caída imperial franquista de la transición a ninguna parte, reabsorción tardía y total en el segundo imperio americano.

Lo infantil perverso es un rasgo que comparten muchos autores de la modernidad como Jean Genet, Pepe Espaliú, Juan Muñoz y muchos otros presentes y pasados. Son un conjunto de señales de supervivencia de esa ambigüedad moral en la que el niño vive y disfruta de lo imaginario. El termino perverso para nosotros hace referencia de la transgresión de la ley, cosa necesaria en la creación artística, como ya hemos citado el artista es el único capaz de transgredir la ley y no hacerlo de forma perversa, una atracción y un uso del mal y de lo negativo como recurso expresivo. Es cierto que Genet como Espaliú, sentían cierta devoción por lo abyecto. En el caso de Juan



Juan Muñoz, *The wasteland*, 1987.

El enano, sentado en el banco esperándote mientras avanzas por la sala, te mira, lo ves, te acercas y lo escuchas, su voz interna de ventrilocuo resuena en tu interior ventrilocuo diciéndote con su voz suave y terrorífica: ¿Quieres sentarte conmigo? Lo que de ti se opone a lo ventrilocuo de ti, que te responde: No gracias, sólo pasaba por

aquí. Lo inquietante de lo infantil en esa presentación doble, inocente y perversa del enano y de todo lo enano de lo humano; del adulto infantil psicopático y su amor egocéntrico y pegajoso, invitación a un acompañamiento y una intimación con eso monstruoso cotidiano. Angustia, efecto del recorrido. Sientes haberte ido: parecía tan inocente y desvalido,. Nada de lo infantil luminoso, nada del juego, sólo acompañamiento mudo en lo espacioso, en lo enorme del espacio vacío.

Muñoz apreciamos un gusto o atracción por lo espiritual muerto, lo informe desecado entre el estar y estar desapareciendo corporalmente, también una presentación de la angustia en lo absurdo de las muecas y risotadas cínicas, por tanto interés por lo teatral representado en dos autores que son referentes tanto de Juan Muñoz como de Pepe Espaliú, nos referimos a Samuel Beckett y su teatro del absurdo, y a Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, si bien la presencia de lo absurdo es evidente, no lo es tanto la presencia de lo cruel, para nosotros la crueldad más representativa en su obra es la del vampirismo o momificación-desección practicado a sus representaciones del cuerpo humano. Todo un proceso en el tratamiento tanto de la formalización como de los acabados de las figuras humanas. También el efecto vampírico que producen las estancias vacías, aquí lo vampirizado es el espacio cotidiano vaciado de los restos que denotan la presencia de vida, no es solo lo cotidiano, sino su presentación como abandonado y muerto, fantasmal, y el endurecimiento de los ropajes como recurso formal y constructivo que hace referencia al muñeco y la marioneta, también al ventrílocuo, a los cabezudos tradicionales en toda Europa, a las mascararas y mascarones, gárgolas y otros elementos arquitectónicos y constructivos con implicaciones simbólicas, imaginario de lo mítico representado en todas las grandes construcciones imperiales europeas y americanas, cuya presencia en ciudades como Nueva York es apabullante, modernismo revisitado por gran cantidad de autores, y que duda cabe que por Juan Muñoz autor imperial.

Pero definitivamente donde encuentra su espacio de representación es en el teatro, en muchos autores teatrales que no podemos citar aquí, únicamente Nombramos la referencia de Antonin Artaud y Samuel Beckett, la presencia insistente del escenario teatral, y en el la presencia de lo absurdo y lo cruel, lo ridículo y lo cotidiano, lo espiritual y lo metafísico, construcción de un espacio para la desaparición y la presencia de lo ausente. Dejaremos de lado a Samuel Beckett y nos centraremos en Artaud, pero no en su teatro de la crueldad, sino en el interés suscitado en este autor por la danza balinesa.

Las danzas balinesas son una serie de danzas tradicionales muy antiguas que forman parte de la expresión religiosa y artística entre los balineses. Se caracteriza por la combinación del dinamismo, lo angular de los movimientos, y el énfasis en sus detenciones en posturas determinadas, prefijadas e intensamente expresivas, que a veces duran un segundo o menos, casi nada, entre movimiento y movimiento, y a veces un su segundo o dos, jugando con el énfasis. Las bailarinas balinesas cuentan historias a través de los gestos corporales, narran narraciones míticas que transmiten mensajes perfectamente descifrables y decodificables para los conocedores y los pertenecientes a esa cultura, pero que nos llegan de forma directa ya que se basan en un antiquísimo código de expresión corporal que codifica todos los gestos del cuerpo incluyendo los gestos con los dedos, las manos, la cabeza y los ojos. No hace falta saber nada de hinduismo, budismo o danza para comprender de forma total el sentido y el significado profundo de todos los gestos, son los gestos humanos, todos los gestos humanos codificados y armonizados, regulados y sintetizados, estilizados y condensados, ya que lo que aquí se narra es de carácter mítico y fundacional. Todo esto nos recuerda mucho el impacto de Aby Warburg con el ritual de la serpiente, o el de Juan Muñoz con *La posa*, un acontecimiento de sentido para estos autores, (recordamos que para nosotros Aby Warburg es ante todo un artista). Las danzas balinesas están basadas en una tradición hinduista y budista llamada mudra.

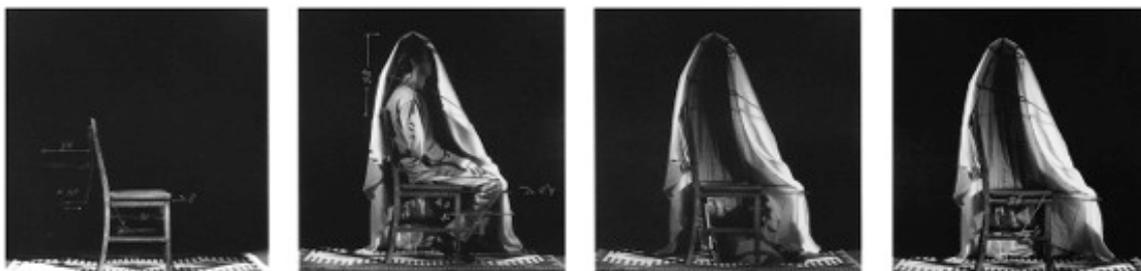
En el hinduismo la danza es un acompañamiento de la disolución perpetua y el cambio constante del mundo. Un combate ritual que hace balance entre lo creativo y lo reproductivo, pulsión de vida y muerte o erótica que se personifica como la esposa de Shiva, Durga, a veces llamada Umá, Parvati o Kali. Esto tiene importancia en el hinduismo balinés, ya que la figura común del Rangda es similar en muchos aspectos a Durga. En Bali hay varias categorías de danza, que incluyen representaciones épicas como el omnipresente Majabhárata y el Ramayana y danzas ceremoniales en los templos de las aldeas que cuentan con una actuación especial de una danza-drama, una batalla entre los personajes míticos Rangda, la bruja que representa el mal, y Barong, el león o dragón, que representa el bien.

En el marco del budismo y el hinduismo, un mudra es un gesto, considerado como sagrado por quienes lo realizan, hecho generalmente con las manos. Cada mudra posee cualidades específicas que favorecen al propio practicante. En el hinduismo se considera que hay 24 mudras principales. Junto con los asanas (posturas corporales), los mudras se emplean en la meditación budista y en el yoga hinduista. Los gestos manuales comunes forman una parte importante de la iconografía hinduista y budista. El gesto para eliminar el miedo (siendo a: sin' y bhaya: 'miedo'). Representa además protección, paz, benevolencia y ausencia de miedo. Tiene características comunicativas, mágicas y de carácter social. El mudra fue probablemente usado antes de la aparición del budismo como un símbolo de buenas intenciones y de mostrarse amistoso con extraños.

Por lo tanto un encuentro con un resto arcaico, vivo a día de hoy, de una expresión artística y religiosa que es capaz de construir dispositivos visuales potentes que cuenten con todos los artificios y posibilidades expresivas del cuerpo, la máscara, el maquillaje, los adornos, la música, la sincronía, lo narrativo, lo épico, lo móvil y lo detenido, lo neutro y lo impasible, lo penetrante y lo ausente, la repetición y el gesto, el

movimiento y la detención, todo lo visual, coral, musical y vocal en una forma total de representación. ¿Porqué un autor moderno como Artaud, se conmociona con una representación que no es ni se parece a un estallido de cólera o una muestra cruel del ser humano? ¿Acaso los balineses son mejores que los burgueses modernos? No, simplemente le conmociona como a Warburg, el encuentro con la estética sin remordimientos, en eso Antonin Artaud, como Jean Genet, era absolutamente moderno. Encuentro con la estética significa postrarse ante un dispositivo visual de tal potencia que te desarma, no es la sorpresa de la novedad, sino el descubrimiento de algo que acontece sobre ti en la expectación de un espectáculo vivo, en lo más vivo de todo lo vivo del espíritu humano conservado y muchas veces momificado, casi siempre muerto, restos culturales. Esa clase de cosas que las culturas constituyen a lo largo de miles de años, y que perviven, sobreviven o mueren atravesando el tiempo.

4.2.5. Desaparecer



Juan Muñoz, *Escena de desaparición 1-4*, 1985

Desaparecer es la operación simbólica del morir. Juan Muñoz se muere en la imagen y deja todo lo fantasmal de sí mismo en el objeto final, finalización del desaparecer. Pero todo desaparecer implica una esperanza de reaparición. En esto todo es igual a Houdini, de quien se diferencia por lo siguiente: Houdini reaparece de la muerte y la gente aplaude, finalización mitológica en un acto completo de desaparición y retorno

que produce en el público un alivio, efectuación del alivio en la escenificación teatral del todo de ese acto, del acto del vivir, del ser enclaustrado en un cuerpo y liberarse de él para retornar “renovado de *cuerpo*”. Quien hace esto en lo real obtiene beneficios y suplicios, como todos los asalariados, esclavos del trabajo físico e intelectual de los hombres modernos de *Metrópolis* Nueva York, con sus elevadas alturas y su descenso al inframundo del robot femenino, de la Eva futura: la robot, lo doble, eterno femenino nuevo, la nueva producción; el Ciborg, la reina y el rey del inframundo de los obreros, la abeja reina, el zángano y las obreras que mantienen todo limpio y ordenado, alimentan y cuidan a los bebés, los amamantan y arropan, hacen todo lo necesario para que el sistema funcione. Armadas y luchadoras suicidas, capaces de todo con tal de mantener lo elevado del panal de abejas de *Metrópolis*, coronado y regido por su mundo olímpico de las alturas *Art Deco* novecentistas y neosimbolistas, austriacas y alemanas del neogótico americano del panal de abejas termitas en forma de rascacielos. Abajo y alrededor, abejas obreras; más abajo, robots; arriba del todo las elites imperiales del primer imperio americano, y Houdini como un hombre araña que trepa y salta, que se eleva a lo más alto y se lanza, suicida poético abrahámico judío y americano.



Harry Houdini en Times Square, Nueva York 1917, retrato y foto promocional

El hombre trabajador honrado e inteligente, lógico cartesiano y provocador antisistema, que se burla de la policía y del poder y que gana su dinero honradamente en bien de la humanidad. El caballero que se entrega al combate contra los médiums y engañahombres de todo tipo para desenmascararlos, función de desenmascarar. Guy Fawkes es un conspirador católico inglés del siglo XVII. En su versión postmoderna su máscara se ha convertido en símbolo de una generación: la generación anonymous o generación anónima, que incorpora la doble función simbólica de la máscara y el bigote de todo objeto artístico: Desaparecer, borrar, ocultar tapar y parecer, reaparecer, simular. Cuando alguien se pone la máscara de Guy Fawkes deja de ser quien es para atribuirse los atributos simbólicos del hombre Guy Fawkes, soldado culto y conspirador, hijo de un procurador católico. Estos atributos se resumen en su condición de hombre combativo por la justicia y la libertad inspirada en su amor a Dios y a los hombres. Pero en su re visitación postmoderna cinematográfica, donde se nos presenta como alguien diabólico, enterrado y oculto, más oculto que nadie al transmutarse a todos los infectados por su fiebre y su sed de venganza, conservador del pasado y amante de la ciencia y la tecnología, conspira para salvar a lo humanos de los propios humanos que expolian y trafican con cuerpos vivos y muertos.

Esta mezcla de lo abrahámico, americano y judío constituye una renovación de la mitología de la tierra prometida que se finaliza en el mito americano de la *promise land*, y de lo realista soviético judío, grupos heterogéneos que se asientan poco a poco, en oleadas, en el mítico Israel cedido tras la Segunda Guerra Mundial. Los mitos de la religión de Abraham parten de una misma literatura, pero en lo geográfico y cultural se separan radicalmente. En la tradición judía se mantiene la idea de que la tierra prometida es la tierra santa ocupada, reconquistada, mientras que para la tradición católica todo lo divino está perdido en su configuración terrenal. La Jerusalén de las pinturas medievales está en los cielos, se proyecta en los templos y los castillos

y se finaliza y concreta en el hombre, que es el claustro portador de todo lo que la Jerusalén celestial representa, Dios Cristo, Dios hombre.

En las imágenes y en los iconos, América, lo icónico simbólico americano es real y consumible. Es *POP*: toda la felicidad y el placer, la comodidad y el confort del cuerpo material y espiritual puede comprarse si tienes dinero. Es la suma contradictoria de los mitos de Abraham en sus versiones judía, católica, protestante y ortodoxa, con todas sus derivaciones anglo-germánicas y eslavas. Los puritanismos del sur y del norte con sus diferencias y sus variados orígenes raciales (lo afroamericano y lo hispanoamericano tardarán mucho en hacer su aportación al crisol cultural norteamericano). Sólo hay algo que los une a todos: el liberalismo económico y el crecimiento urbano que amalgaman la cultura en dos focos principales que se corresponden a los ejes atlántico y pacífico: Nueva York y Los Angeles-San Francisco. Focos culturales muy activos en lo artístico. Juan Muñoz, como Pepe Espaliú y Doris Salcedo, tiene influencias americanas y europeas en su escultura que se anclan en el movimiento minimalista, en el conceptual y en la performance americana y europea. En el caso de Doris Salcedo, el principal referente europeo sería el alemán Joseph Beuys y todo el movimiento de escultura conceptual Fluxus. En Juan Muñoz y Pepe Espaliú, probablemente por ser españoles, esas influencias se mixturán con todo el pasado imperial europeo, dando un fruto postmoderno en el que confluyen diversas influencias estéticas de ese pasado tan amplio. En Pepe Espaliú constatamos un componente imperial medieval y barroco andalusí.

En el caso de Juan Muñoz percibimos un aire imperial más tardío que situamos en el reinado de Felipe IV. Por tanto, sus influencias son grecolatinas austriacas y francesas, pasadas por la influencia minimalista. Su posición sería la de quien limpia la imagen de lo accesorio en el esfuerzo de mostrar en lo vacío la concentración en lo esencial de la representación post moderna y tardía de lo humano. Karl Friedrich

Schinkel acomete en 1825 la renovación y adiciones al palacio de verano del príncipe Carlos de Prusia, diseño de una remodelación de una vetusta casa señorial de mediados del siglo XVIII. Sueño italiano del príncipe Carlos, fabulosa propiedad abandonada durante décadas, sus fabulosos tesoros medievales fueron dispersados por el mundo en colecciones privadas y pasó décadas abandonado tras la decadencia y caída del reino y el Estado de Prusia.

Hoy en la finalización y conclusión del segundo imperio transatlántico, norteamericano, europeo y sus ramificaciones postcoloniales, los artistas por regla general aspiramos a pertenecer al imperio, entrar a formar parte de la elite de esta republica, o conjunto de republicas o democracias occidentales y reinos medievales que en el pacto del TTIP, concluirán un esfuerzo sostenido por mantener un régimen y un sistema basado en el liberalismo económico y financiero. Es así como ha sido siempre desde tiempos de Platón, relegados poco a poco a floreros del mundo, adornos de los ricos o bufones de la corte, decoradores chic y filósofos. En la modernidad alcanzamos el rango de autores, lo laico y burgués trocado en hidalguía y santidad revolucionaria, fervor critico y marxista de un sistema capitalista que comenzó a fraguarse, y no ha fragmentarse, como seria de esperar, lo que deseaban e imaginaban los beatniks y los Hippies. Pero no era su decadencia sino la señal de un despertar imperial moderno y consumista en pleno apogeo. En este tiempo de abundancia occidental a pesar de la crisis de muchos, origen del beneficio de unos pocos, ¿quien nos dará los mecanismos que nos permitan alejar el miedo tan presente en esta sociedad regulada por el pánico a no tener dinero, a caer en desgracia económica, acosados por el pánico latente de ser invadidos por hordas terroristas de religiones extrañas?

Parece que ahora nos corresponde el papel de brujos y brujas, proveedores de los signos y las palabras, de los gestos que alejan el miedo e invitan a la condolencia social por el dolor de las victimas de la violencia política, los sanadores de almas y

cuerpos, protectores de lo humano demasiado humano, santos evangelizadores de la noticia diaria que nos urge a la necesidad de ayudar a los pobres y los marginados del mundo. Bien, que cada uno ocupe su lugar. Es necesario e importante hacerlo, pero hay que pensar como se hace, que es lo más adecuado, como se nombra cada cosa, como funciona el ritual y como se reparten los beneficios de la recolecta eclesial, que cada uno ponga lo que pueda, moneda que hace valor, valor que no está en la moneda sino en el corazón de quien aporta, si un pobre aporta lo que puede, que un rico aporte todo lo que puede un pobre, en la misma proporción que solo se pese en la balanza de la vida. Nosotros no queremos volver allí, al lugar de los chamanes y las chamanas, de los brujos y las brujas, de los santos y los mártires, por la fe y por la violencia política. Nosotros aspiramos a algo más, pero para eso tendremos que hacer algo más.

4.3. DORIS SALCEDO



Doris salcedo, *Atrabiliarios*, 1996, instalación de pared con un nicho: paneles de yeso, zapatos, hilo quirúrgico y fibra animal, dimensiones variables (detalle)

“Nací en el lugar equivocado”, así comienza la narración de Doris Salcedo acerca de sus raíces colombianas en la entrevista otorgada al equipo del SF MoMa (Museo de Arte Moderno de San Francisco) en marzo de 2005, a propósito de su exposición en dicha institución. “Soy una artista del tercer mundo”, continúa mientras va explicando el inmenso privilegio que constituye haber nacido en un lugar marginal que carece de una plataforma cultural propia y de un mercado del arte y que obliga a salir afuera, al

encuentro de mejores mercados en otros países más ricos y estables como Estados Unidos, lo que le confiere al artista cierta libertad y flexibilidad para poder trabajar con importantes instituciones culturales. Doris Salcedo, la artista que trabajó para Tate Modern London en 2007; que en 2005 fue merecedora del premio *Ordway* de La Fundación Penny McCall y en 1995 del de la Fundación de Solomon R. Guggenheim, cuya obra fue vista en una de las exhibiciones más importantes en el Castello de Rivoli de Turín en 2005 y en el Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam en 2002; que ha participado en la trienal *T1* de Arte Contemporáneo de Turín de 2005, en la *Documenta de Kassel* de 2002 y en La Bienal de Arte contemporáneo de Liverpool en 1999; la artista cuya obra ha sido incluida en la colección de museos de la talla del MOMA de Nueva York, el Instituto de Arte de Chicago, en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y en el Museo de Bellas Artes de Boston, entre muchos otros museos e instituciones, al hablar del hecho de ser artista afirma que se no se considera de ninguna manera privilegiada ni superdotada y que, por el contrario, ser artista implica un trabajo duro, complejo y doloroso. Tal y como ella misma cuenta, recorrer la obra de Doris Salcedo es hacer un recorrido por el entorno en el que creció, un respiro ante la indiferencia y una forma de llorar a nuestros muertos. En dicha entrevista afirma:

“(...) al centrarse todo mi trabajo en la violencia política, en la capacidad del poder de destruir vidas humanas, al inicio de cada proyecto hay un testimonio, parto de un testimonio y sobre eso voy construyendo algo que ya no es tan preciso sobre esa víctima, sino que nos lleva a una memoria más amplia.”¹⁷²

El comentario habla de decisiones que toma la artista para su presentación y que se implican en el sentido de la obra *Atrabiliarios*, trabajo fundamental en el que se estructura internamente su proceder estético. La memoria amplia a la que alude la artista no precisa de fijación histórica para ser rememorada; y si se usa lo referencial

¹⁷² SALCEDO, Doris, entrevista en su estudio, subtitulada en castellano. [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9AAst32Ss7w> [consulta: 06/01/2015].

particular como recurso estético, su especificidad no es fundamental, ya que el ser humano ha sido el peor enemigo de sí mismo desde tiempos inmemoriales, para hablar de la crueldad del género humano. Pero no, ella no quiere lo histórico olvidado, quiere lo real e inmediato de su vivencia personal de la violencia política. Los nombres de lo real son desdibujados y al mismo tiempo los fija estéticamente, los congela para nosotros, restos restados. Doris Salcedo nos resta lo documental y nos ofrece lo general y lo más específico, referenciado a lo político que se dice nombrar en el objeto. Voz enmudecida por la artista, apagada, como para que resuene pero no con la suficiente claridad como para escuchar los nombres de los muertos en primera persona. Extraña proposición de duelo que no acabamos de comprender como estrategia conceptual ni como justificación de una estética moderna de lo residual, de lo ritual moderno minimalista, y enamorado de la muerte. Pero lo mortal a lo que alude siempre el arte es, a nuestro entender, la muerte propia, sentida, vivida mística o políticamente como una entrega de la vida en el amor a Dios o a los hombres, que para el caso es lo mismo.





Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992-2004 (detalle), instalación de 43 nichos y 40 cajas: paneles de yeso, zapatos, hilo quirúrgico y fibra animal, dimensiones variables.

Para enfocar correctamente esta proposición de la artista tendremos que tener en cuenta todo el proceso que dice implicar, todos los llamados o nombrados en la obra y la finalidad última de ésta, su inserción política, social, comercial y espectacular. Hay otras afirmaciones de la autora que nos resultan chocantes, como cuando afirma trabajar fuera del yo. Intentaremos clarificar dicha posición.

Nosotros determinamos su posición creadora, o la forma en que aborda su trabajo escultórico, como masculina-maternal, Diosa Negra y Diosa Blanca, vampiro femenino. Su trabajo se inserta éticamente en las discusiones acerca de la forma de hablar de las víctimas del holocausto judío perpetrado por los nazis, y las diferentes posiciones teóricas al respecto. En lo puramente estético y formal, las composiciones son modernistas o vanguardistas nostálgicas, estructuras desestructuradas de partes del mobiliario y el ajuar íntimo. Refleja el gusto de la vanguardia por los materiales de desecho, la fascinación por lo residual, los fragmentos del cuerpo esparcido tras la batalla, el paseo suburbial de *flâneur* por las periferias de un imperio a la búsqueda de tesoros indómitos. Vida tras la muerte, fantasmas incorporados, una estética visitada

profusamente desde el Surrealismo, especialmente de los artistas cercanos a Bataille. Gusto por lo excrementicio. Pero aquí, esa referencia a lo informe y lo abyecto choca con la presentación compactada de los objetos, el endurecimiento de esa informidad, tan presente en el trabajo de Pepe Espaliú, masa amorfa, pero que aquí es bloque y congelación, compactación y ensamblado por medio de sofisticadas estructuras internas que dan soporte a unas composiciones de objetos de apariencia usada, pero fabricados de nuevo y envejecidos. El taller de Salcedo sostiene a una plantilla de ayudantes compuesta de arquitectos, ebanistas y otros operarios. No sabemos exactamente cuándo dejó de recoger muebles viejos para pasar a fabricarlos. Imaginamos que la alta demanda del producto y la necesidad de experimentar en los diseños con mayor libertad le llevaron a esta decisión que, a nuestro entender, trastoca todo el sentido de su trabajo.



Doris Salcedo, *Sin título*, 1996, madera, hormigón y algodón (detalle)



Doris Salcedo, *Sin título*, 1996, madera, hormigón y algodón (detalle)

Los artistas conocemos bien ese gusto por los detritus, los solares abandonados y las casas desvencijadas, usurpadas, muertas y violadas por el tiempo, por escarbar en los restos abandonados de vidas ajenas, cosas amontonadas y en contigüidad caótica las unas con las otras, collage moderno del azar catastrófico.

La estética de Doris Salcedo la podríamos calificar de estética de estercolero. Estercolero es el sitio en que se recogen y amontonan los estiércoles, cadáveres y despojos de los animales, las plantas, basuras y demás sustancias orgánicas que pueden aprovechar para abono. Es la elección y determinación de un espacio para lo muerto y para la fermentación, descomposición y podredumbre de los cadáveres, y la fabricación de fertilizante para cosecha. Los estercoleros deben colocarse en un paraje cómodo de modo que puedan echarse con facilidad en él los estiércoles sólidos y líquidos. Su extensión será relativa a las necesidades de la explotación. Serán

suficientemente hondos para que recojan las aguas y activen la fermentación. El terreno en que se formen será firme para que no se filtren y pierdan los líquidos que destilan. En los parajes cálidos se pondrán en sitios sombríos para que el ardor del sol no disipe la virtud y eficacia de los estiércoles, para que no se acelere la fermentación y descomposición y para que no se evaporen muchas sustancias. El estercolero postcolonial, tropical, debe estar a la sombra, cuestión de temperatura, humedad, tiempo y fermentación. De los dispositivos humanos arcaicos, este es de gran impacto económico. Es común entre los labradores dejar el estiércol por mucho tiempo en las cuadras y establos, cubriéndolo con paja o heno nuevo, no solo por ahorrar trabajo, sino porque así gana en calidad, sin reparar en lo insalubre que esto es para los animales que se ven en la precisión de vivir en un aire impuro, viciado y aún infesto. Espacio insalubre para los humanos y tan solo algo peligroso para los animales obligados a vivir en estercoleros por cuestiones económicas. Crueldad de la economía humana. El abono más general entre nosotros son los estiércoles, debe procurarse tengan estos las cualidades necesarias para que produzcan los efectos con cuyo objeto se aplican. Todos saben que no se han de esparcir si no están bien podridos; pero muchos lo hacen sin que haya fermentado, resultando ser en gran parte inútil y aún perjudicial, en razón de que si sobreviene un sol fuerte o una lluvia no se descompone y se inutiliza mucha parte. Además, teniendo gran número de huevecillos de insectos y semillas de malas hierbas, se avivan aquéllos y germinan éstas, causando graves perjuicios. Química y alquimia de labriegos De nuevo el esquema liberal y científico que señala la necesidad del control de plagas en la observancia estricta de unas condiciones estables aunque esto tenga consecuencias para la naturaleza silvestre. Falta de respeto del humano en la búsqueda del equilibrio alquímico dejando una parte fundamental al margen, error de calculo capitalista

El mejor modo de formar un estercolero compuesto consiste en abrir una zanja como si fuera un estanque. En ella, se echa una capa de estiércol enterizo, luego otra de

vegetales secos, hojas, etc., después otra de cal y por último, una de arena: se sigue así hasta la última que será algo más gruesa y de arena. Debe quedar un hueco para retener las aguas y así facilitar la fermentación y descomposición de los materiales. Su teoría se funda en la propiedad que tienen las tierras alcalinas de reducir los tejidos orgánicos a un estado de descomposición y carbonización, iniciador muy favorable para la vegetación. El álcali más usado es la cal viva, porque es el más barato, pero cualquier otro produciría el mismo efecto; el amoníaco de la orina y de los excrementos ocasiona el grado de carbonización que caracteriza al abono. Este es perfecto cuando no es cáustico. Lo cáustico quema demasiado rápido y destruye los tejidos orgánicos, poder ígneo que ha de ser controlado, pues la composición del abono debe mantener un equilibrio perfecto entre lo muerto y lo vivo. El origen etimológico nos llevaría hasta el humo, señal de la ascensión de lo que está carbonizándose y en ese proceso deja escapar gases y otros materiales a la atmósfera, pero la función del estercolero es económica y espiritual, su espiritualidad es la del campo santo, campo fecundo, o lugar de la putrefacción y disolución de los restos biológicos y los tejidos de los cuerpos consumidos, espacio de la creación de los materiales básicos que como una súper medicina ayudaran a las plantas domesticadas a crecer para satisfacer nuestra hambre y nuestra sed, su mística es abyecta y fúnebre, conecta con lo más profundo del alma humana a través del olor, el principal sentido que conecta lo externo con lo más interno y lo más propio del humano, fondo oscuro y fangoso como el estercolero. Repulsión y atracción erótica del estiércol, abyección y satisfacción económica, hoguera lenta, horno en el que se cuece el pan de las entrañas del sistema del humano demasiado humano, del vampiro bueno. ¿Y cuál es la función espiritual del estercolero? Es la mística de lo abyecto, de lo biológico y especialmente de lo microbiológico, lo lógico de la vida de los cuerpos que nacen y mueren y en el camino se descomponen y son el fermento de la vida futura. Ese es el conocimiento espiritual del estercolero, el conocimiento de los tiempos y las formas de la disolución química microbiológica en la composición a

fuego lento del alimento de los vegetales dominados, controlados, domesticados, abandonados, esparciendo sus extrañas semillas por doquier, ¿quién será capaz de controlar un contagio inevitable? ¿Para cuando la vacuna y el tratamiento? Y ¿cuánto costara? ¿Cuánto de lo económico nos costara el tratamiento del humano contagiado? ¿Cuánto costará controlar el contagio y el hedor? Guerra odorífera, control de plagas en el vertedero humano mundializado, mosquitos tigre, mosquitos brasileños, avispas chinas en España, en toda Europa, viajando en aviones *low cost*, o en primera en una línea privada, en barco o en helicóptero, todo se contagia más rápido cada día en el tiempo medieval del segundo milenio. Artaud en *El teatro y su doble*¹⁷³ hablaba del contagio, y de la necesidad de establecer las bases de un teatro de la crueldad que diera cuenta del horror del mundo moderno, de lo delirante de los últimos días de la ley, donde todo tras el cataclismo se ha visto trastocado, mi sillón en casa del vecino, la cabeza del presidente en un cubo de basura, la mano donde el pie, tiempo de aprovecharse del botín, de robar el dinero de todos, de fornicar, de epidemias de obesidad y de anorexia, mundo bipolar del humano.

Los objetos que ontologiza Doris Salcedo provienen de lo que podríamos decir acontecimiento de sentido, un trabajo que la artista realizó a partir de los pares de zapatos que unas mujeres colombianas a las que el ejercito o la guerrilla había trasladado a la fuerza y arrasado sus casas, dieron como donaciones de cuerpo de estas mujeres con la consciencia de que iban a formar parte de un proyecto artístico monumental, pertenencias esparcidas por la violencia política en su país, con todo el dolor y el sufrimiento contenido en los objetos recogidos en esa primera etapa de su obra, que ahora sólo son referentes visuales, que remiten a una estética decimonónica y vetusta de muebles de finales del siglo XIX y ropa anticuada, de familia pobre, estructurada y patriarcal. Gentes del campo, familias. Cotidianeidad que aflora en los monos de trabajo azules y en los detalles de puntillas y en elementos que

¹⁷³ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

nos hablan del ajuar femenino. Toda una estética familiar y pesada, rellena y compactada, que colocada en un entorno de castillo medieval o de abadía anglicana adquiere una corporalidad egregia y aristocrática venida a menos. Ruinas erguidas pese a toda la violencia ejercida sobre ellas, presiones, desplazamientos, destrucción. Monumentales obras orgullosas de su dolor, tejidas con mobiliario viejo ordenado desordenado, deslizamiento de lo sentimental del sentido hacia la representación del poder del dolor.

“It seems the marriage with his brother’s wife
— No. His conscience
Has crept to near another Lady.

(Parece que el matrimonio con la esposa de su hermano
— No. Su conciencia
Se ha deslizado y colado cerca de otra Dama.)”

William Shakespeare: *Henry VIII*.¹⁷⁴



Doris Salcedo, *La casa viuda II*, 1993-1994

¹⁷⁴ MADARIAGA, Salvador, *Mujeres españolas*, Catalina de Aragón, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 91.

Con esta cita de Shakespeare se abre el capítulo dedicado a Catalina de Aragón en su semblanza de *Mujeres españolas* de Salvador de Madariaga. ¿Qué nos insinúa en esas palabras el taimado autor de *Enrique VIII*? ¿Qué sentido se desliza, se incorpora en la enunciación de estos versos teatrales? Lo que se desliza es lo consciente, la conciencia de un hombre, y no sólo su deseo terrenal, corporal, que también, sino lo consciente de su misión: procrear varón que herede al padre, incorporación del padre sobre el heredero, de su furia, de su hambre insaciable de carne, del enfermo de gota, el masticador cazador que no quiere verduras ni caldos, que quiere carne de caza y embutidos. Niño enorme imperial casado, primero, con la imagen de una madre inteligente y preparada; después, distante enamorado. Constructor de palacios y castillos, mecenas de su imagen proyectada en magníficos cuadros.

Sabemos donde se desplazaba, hacia la finalización de todo proyecto imperial, tener un hijo varón, Catalina lo tuvo y lo perdió, Catalina tenía lo que hay que tener, pero perdió que lo que él le reclamaba, Catalina a pesar de los despechos del hombre y del rey se mantuvo firme y a su lado, colocación a la sombra aceptada de toda mujer fuerte de su tiempo, si ha de ser detrás, pues detrás. Templó desde su lugar el carácter del amigo y amante, lo más esencial, ¿se le escapó a Catalina el control erótico del rey, del hombre rey? No, las mujeres fálicas, aquellas que se permiten dejar partir lo que desean tanto, al hijo tan amado, al hombre, no pierden nada, puesto que tienen falo, función de falo. Enrique perdió a Catalina, perdió su oportunidad con Catalina, pero ella no le soltó de la mano nunca. Madre vampiro bueno.



Doris Salcedo, instalación: *"Trace"*, Liverpool
Biennial of Contemporary Art, Anglican Cathedral, Liverpool, 1999

Dadas las particulares características de las representaciones escultóricas de Doris Salcedo proponemos una lectura de su obra que quede enmarcada en un escenario estético, político e histórico determinado, un escenario del final de una conflagración imperial que sea realmente fundante de un duelo social, general, cultural. El escenario devastador sin resto, sin mirada y sin sentido, presentación de una debacle espantosa de tal magnitud que su visión anula y realiza el duelo en un instante tan fugaz, que lo hemos degustado, aborrecido, amado, deseado y rechazado, condolido y separado del dolor que se sube a la garganta hasta perderse en una náusea imposible, que disuelve

químicamente el cerebro por completo y nos impide pensar, racionalizar, estructurar cualesquiera imágenes siguientes.

Ese escenario creemos es el de la representación del holocausto judío a manos de los nazis y de un debate teórico que, si bien no pone en duda su interés, validez, trascendencia o significación, se ha enfocado a poner en cuestión el aparato teórico que la sustenta o, la palabra verdadera y cinematográfica posible y tolerable sobre el Holocausto, tras la cual sólo cabría el silencio o la reverencia. Investido de tan alto mandamiento, Lanzmann se ha dedicado con pasión y vehemencia a la tarea de defender y ensalzar su trabajo como a intentar desacreditar cualquier aproximación posterior a ese mismo asunto que se separe de su doctrina, venga este de donde venga, por supuesto del lado de la ficción, pero también del documental. Y lo hace incluso con carácter retroactivo, alcanzando por ejemplo a *Noche y niebla*¹⁷⁵ (*Nuit et brouillard*, 1955), el clásico documental de Alain Resnais. Como bien puede apreciar todo aquel que haya visionado *Shoah*¹⁷⁶. Con esto no criticamos ni la obra ni al autor, sólo exponemos el escenario tenso de una cuestión capital. Quien se asome, por lo menos, al film verá que en él se siguen dos pautas esenciales: la palabra y la memoria, plasmadas en la centralidad del testimonio oral del superviviente y la prohibición autoimpuesta del empleo de la imagen de archivo. Este axioma se justifica porque Lanzmann sostiene que el Holocausto es irrepresentable y por ello el empleo de cualquier imagen de archivo constituiría una limitación extrema y una falsedad intrínseca, pues nunca jamás podría alcanzar a ofrecer una idea íntegra y cierta de aquel horror por mínima que fuera. Por esa razón Lanzmann sólo filma y muestra imágenes en presente. Sin embargo, como ya apuntamos, la operación testimonial presentada por Lanzmann en *Shoah* como aséptica y rigurosa, no deja de apoyarse también en unos no tan puros presupuestos y sí menos nobles recursos

¹⁷⁵ RESNAIS, Alain, *Noche y niebla*, Francia, 1955.

¹⁷⁶ LANZMANN, Claude, *Shoah* (del hebreo שואה, "catástrofe"), 1985, y con una duración aproximada de diez horas. Los subtítulos y testimonios filmados se publicaron en un libro homónimo, traducido al castellano en 2003.

convencionalmente narrativos y dramáticos, e incluso efectivamente teatrales, como la reconstrucción de hechos pasados frente a la cámara, recursos formales como el suspense y el *in crescendo* narrativo, la manipulación visual: las cámaras ocultas que retratan a los oficiales nazis en blanco y negro de forma que se muestran como verdaderos ángeles de la muerte de otra dimensión, de ultratumba. Más de 350 horas de filmación, y el filtrado que tiene lugar durante la fase de edición y montaje de esta enormidad de memoria, montaña de trapos sucios y dolor, erección de lo digno del superviviente que narra lo que su cuerpo vio y hasta donde llegó su mirada. En este sentido, y sin restarle un ápice de su importancia y trascendencia, *Shoah*, tanto para el cine como para la Historia, adolece de una ambición desmesurada. La pretensión de Lanzmann de agotar con su film el Holocausto, de apropiárselo para sí. Un ejemplo de lo desmedido de este deseo le ha llevado a declarar, sin asomo de pudor alguno, que su película es un monumento, a lo que Doris Salcedo responde en su ordenación de lo caótico denominándolo "Nomonumento". El parecer sin ser, o el ser otra cosa de lo que se dice nombrar, de confundir al revés, al darle la vuelta al sentido poniéndolo en lo exterior visible del objeto, seducción conceptual de lo pobre que nos conmisera a un duelo ficticio y general, deslizamientos de lo consciente hacia la seducción y la impostura. Lanzmann dice que *Shoah* no habla del Holocausto, no es un derivado ni un producto, sino un acontecimiento original. Eso es cierto, como todo acto creativo lo es. ¿Pero original de qué? ¿qué origina? Desde ese lugar, y desde esa posición teórica, resulta fácil comprender el papel central que ha jugado en todas las polémicas que desde entonces se han generado en torno a la posibilidad o no de la representación del Holocausto y de la forma en que puede o debería ser, o no, mostrado, en las que Lanzmann siempre ha defendido su propia ortodoxia frente a otros pensadores menos dogmáticos que, como Jorge Semprún o Georges Didi-Huberman, apuestan por salvar la posibilidad de que una imagen, aunque parcial, solitaria y limitada, pudiera ofrecer una idea ínfima, siquiera un destello al menos, del Holocausto. Tal vez esta última controversia, la que sostuvieron G. Wajcman y E. Pagnoux -desde la revista que dirige

Lanzmann, *Les temps modernes*– con Didi-Huberman, sea la de mayor alcance, tal y como queda reflejado en la segunda parte de *Imágenes pese a todo*, el ensayo de Huberman dedicado a los cuatro únicos testimonios gráficos que existen de y desde las cámaras de gas realizados por los propios miembros de uno de los *Sonderkommandos* de Auschwitz-Birkenau en 1944. En él, entre sus conclusiones finales defiende que:

“Debemos aprender, en cambio, a dominar el dispositivo de las imágenes para saber qué hacer con nuestro saber y nuestra memoria. Saber, en resumidas cuentas, manejar el escudo: la imagen-escudo. (...) un “rectángulo de treinta y cinco milímetros”, aun cuando esté “completamente rayado” por su contacto con lo real (como testimonio o imagen de archivo), por poco que se vuelva conocible al relacionarse con otras fuentes (como montaje o imagen construida), “salva el honor”, es decir, salva al menos del olvido, una realidad histórica amenazada por la indiferencia. La dimensión ética no desaparece en las imágenes: al contrario, se expande en ella, es decir, se abre en el doble régimen que las imágenes autorizan. (...) ante cada imagen tenemos que escoger cómo queremos que participe, o no, en nuestros envites de conocimiento y de acción, (...) tomarla como objeto de consolación o, al contrario, como objeto inquietante; utilizarla como problemática o, al contrario, como respuesta tópica.(...) Así pues, imaginar pese a todo.”¹⁷⁷

Fotografías tomadas por los Sonderkommando en Auschwitz-Birkenau:

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004.



Corte ampliado foto 1



Foto1



Corte ampliado foto 2



Foto 2

Slavoj Zizek en una nota a pie de página en su recopilatorio de ensayos cinematográficos, *Lacrimae rerum*¹⁷⁸ deja la cuestión zanjada. Ponemos en pie de página su comentario completo que nos parece la más acertada opinión al respecto. Hay otros pensadores muy interesados en la cuestión, como Georges Didi Huberman, que visita Auschwitz-Birkenau un domingo de junio, bien temprano, para librarse de los guías. Es una bella mañana, con cielo plomizo. De ese viaje él saca en claro un grupo de fotografías y tres pedazos de corteza de abedul. Birkenau significa pradera donde crecen los abedules. Colocadas sobre una hoja de papel, las cortezas le parecen letras de una escritura anterior a todo alfabeto. Pero ¿qué dicen?

En Auschwitz-Birkenau, donde nunca había estado, vuelve al problema de la transmisión. Una de las barracas funciona como tienda de recuerdos, otras han sido convertidas en “pabellones nacionales” del mismo modo que existen pabellones nacionales en la Bienal de Venecia. Han tendido alambrada nueva, un muro de utilería sustituye al muro de las ejecuciones. Él se pregunta si es necesario simplificar para transmitir, mentir para decir la verdad. En el centro de ese dilema están las cuatro

¹⁷⁸ En cierto modo, la película se hizo para que nadie la viera: su duración desmedida garantiza que la mayoría de los espectadores (incluidos aquellos que la elogian) no la han visto ni la verán jamás en toda su duración, razón por la cual se sentirán siempre culpables, y esta culpa por no haberla visto entera equivale claramente a nuestra culpa por no ser capaces de ver todo el horror del Holocausto. Hay que interpretar, además, esta duración extraordinaria en conjunción con el hecho de que Shoah se presenta explícitamente como la película definitiva, insuperada e insuperable, sobre el Holocausto, con lo que nos hace sentir culpables a todos y nos acusa implícitamente nada menos que de falta de respeto por las víctimas si nos gustan otras películas sobre el Holocausto, aquellas que lo escenifican dentro del marco de la ficción narrativa convencional (piénsese en el agresivo desprecio de Lanzmann hacia La lista de Schindler, merecedora de la reacción del celoso Dios del Viejo Testamento). ¿Acaso no reproduce Shoah, esta paradoja de documental con la limitación autoimpuesta de no usar ningún tipo de soporte documental, la prohibición iconoclasta constitutiva del judaísmo? “No te fabricarás ningún ídolo. (...) Pues yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso”: no filmarás ni verás ninguna ficción narrativa ni usarás ningún soporte documental en relación con el Holocausto, porque yo, Lanzmann, soy un Autor celoso... ¿Y acaso no se ve cuestionada esta pretensión por el hecho vulgar pero innegable, de que un producto de Hollywood como la miniserie televisiva Holocausto (de los años setenta, con Meryl Streep), a pesar de ser un producto comercial melodramático (y tal vez por esa misma razón), hizo sin duda mucho más que Shoah por extender la conciencia del Holocausto entre amplios estratos de la población, especialmente en la propia Alemania? (Un análisis más detallado debería mencionar el significativo hecho de que, a pesar de la extraordinaria duración del filme, la mayoría de los intérpretes se centran en un par de escenas, entre ellas la entrevista con los viejos polacos de la región próxima al campo de concentración de Auschwitz, que todavía hoy siguen mostrando actitudes antisemitas. La premisa implícita de esta entrevista, y que la vuelve profundamente problemática, es que las causas que llevaron al Holocausto siguen vivas hoy: ¿no corre Lanzmann aquí el riesgo de equiparar el extendido resentimiento popular antisemita con el horror incoparablemente mayor de la “solución final” orquestada desde el Estado por los nazis?). Es como si el carácter intocable del Holocausto se desplazara a la propia película de Lanzmann: existe una regla no escrita, pero aplicada por la mayor parte de la academia actual, según la cual uno no tiene permiso para examinar y criticar con normalidad Shoah; sólo le está permitido admirarla.

fotografías con las que lidia desde hace más de una década. Imágenes clandestinas tomadas allí por un recluso, en agosto de 1944. En dos de ellas, la incineración al aire libre de un montón de cadáveres. Una tercera, borrosa, muestra un grupo de mujeres desvestidas rumbo a la cámara de gas. Alrededor hay hombres de las SS, el fotógrafo tuvo que correr un riesgo enorme. La cuarta es casi abstracta: negro de abedules contra el sol. Georges Didi-Huberman arranca tres pedazos de los abedules de Birkenau y encuentra en la etimología de la palabra corteza una posibilidad para la transmisión, para el libro. Didi-Huberman ha dedicado a estas fotografías su ensayo *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* coléricamente, cuestionado por Claude Lanzmann. En Auschwitz-Birkenau piensa en esas imágenes. Allí, junto a uno de los crematorios, se exponen tres de ellas. Han sido reencuadradas para hacerlas más legibles y falta la abstracta de los abedules: no queda recordatorio del peligro que corrió quien las tomara. John Lukacs¹⁷⁹, historiador, ha evocado así el paso fronterizo sobre el Berg en la víspera del ataque alemán a la Unión Soviética:

“un último tren de mercancías cruzó hacia Alemania, sus luces rojas se perdieron en la oscuridad y en la paz del lugar quedó (este detalle pareció relevante a la mayoría de sus fuentes) el croar de las ranas en la noche de verano”¹⁸⁰

Kurt Vonnegut escribió en su novela más conocida:

“Después de una matanza solo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda en silencio para siempre. Solamente los pájaros cantan. ¿Y qué dicen los pájaros? Todo lo que se puede decir sobre una matanza,”¹⁸¹

¹⁷⁹ LUKACS, John, *Historia mínima del siglo XX*, Turner, 2014.

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, citas en : *Cortezas*, Shangrila, Santander, 2014.

¹⁸¹ VONNEGUT, Kurt, *Matadero cinco*, Anagrama, 2007.

4.3.1. El vampiro maternal

Para comprender la presencia de lo maternal en los vampiros orientales descritos en la primera parte de esta investigación, haremos un relato más pormenorizado de esta figura simbólica del vampiro maternal que cuenta con una larga tradición de imágenes con características ambiguas que resultan de gran interés para esta investigación. Característica ambigua del sentido de estas imágenes de lo femenino en el *Penanggalan* o *Hantu Penanggal* y el *Mananggal*.

El *Penanggalan* es un fantasma de la mitología popular del sudeste asiático, que podemos encontrar principalmente en la península de Malaca. Es similar a la *Manananggal*, una criatura del folclore filipino. *Penanggal* o *Penanggalan* significa literalmente "separar" o "quitar". Ambos términos, *Manananggal* y *Penanggal*, pueden confundirse por su significado debido a los dos idiomas que se agrupan o tienen una raíz común en virtud de la familia de lenguas austronesias, aunque las dos criaturas son culturalmente distintas en apariencia y en comportamiento. De acuerdo con el folclore de la región de la península de Malaca, la *Penanggalan*, figura siempre femenina, es una cabeza de mujer independiente que es capaz de volar sobre por sí sola. El estómago y los intestinos le cuelgan por debajo cuando se traslada volando por la noche. Esos órganos tienen la particularidad de brillar por la noche como luciérnagas.

El *Penanggal* forma tradicionalmente parte de un uso activo de la magia negra o de medios sobrenaturales para la obtención de poderes mágicos y místicos. Un *Penanggal* no puede clasificarse o asimilarse a la representación moderna de un "no-muerto" clásico, es un ser humano vivo de apariencia normal durante el día, momento en el que no puede separarse ni transformarse, desprenderse, de su cuerpo inferior, la

parte humana, terrenal, diurna, su “armadura”, o contenedor para la vida diurna. En el folclore de Malasia, un *Penanggal* puede ser una hermosa mujer joven que habría obtenido su belleza a través del uso activo de la magia negra, sobrenatural o mística, o una anciana, que recurre a la magia para mantener su fuerza y su vigor. Medios paranormales que se describen en los folklores locales, donde se aprecia lo oscuro o demoníaco de su naturaleza. Uno puede también convertirse en una *Penanggal* como resultado de una maldición de gran alcance o de las acciones de una fuerza demoníaca, aunque este método es menos común que el uso activo de la magia negra que se menciona anteriormente como recurso para la obtención de poderes sobrenaturales de belleza, fuerza, juventud y poder. El *Penanggalan* aparece mencionado en el texto *Hikayat Abdullah*, obra autobiográfica de uno de los primeros escritores modernos en lengua malaya, escrito en 1845, para diversión de Sir Stamford Raffles. El *Penanggalan* suele ser una partera femenina que ha hecho un pacto con el diablo para obtener poderes sobrenaturales pero que habría roto un requisito fundamental del pacto diabólico que consiste en no comer carne durante 40 días. Romper el pacto de abstinencia es el detonante habitual para la maldición de convertirse en un vampiro chupasangre o un demonio. La ruptura de esta recomendación, que supone la capacidad de abstenerse de la carne y de la sangre para mantener la humanidad, es un gesto de renuncia o un duelo de objeto. La desobediencia a esta regla principal desemboca en maldición y el castigo de convertirse en *Penanggalan*, un ser demoníaco forzado a disimular y mantener una doble vida, humano de día y vampiro de noche, separación y autofragmentación, capacidad de desdoblamiento o autoseparación, atribución de lo femenino, donde la cabeza es el órgano poderoso por excelencia y el resto de órganos lo acompañan, permaneciendo el resto como cuerpo vacío, contenedor separado o “armadura”. La partera *Penanggalan* guarda en su casa una cuba de vinagre para poder regresar a su cuerpo después de separarse de sí misma, la cabeza y todo el entramado de sus entrañas —pulmones, estomago e intestinos— que, junto a la cabeza, saldrán a volar

de noche en busca de sangre. Al regresar a casa el *Penanggalan* sumergirá sus entrañas colgantes e hinchadas de la sangre de sus víctimas en la cuba de vinagre con el fin de reducir su tamaño para facilitar la entrada de nuevo en su cuerpo vacío, armazón vivo pero inconsciente y vulnerable que aguarda inmóvil su regreso. Al llegar el día es una mujer común y corriente, que puede ser detectada por ese olor a vinagre imposible de borrar. También se atribuye el hecho de ser *Penanggalan* a una mujer que murió de parto. En general, todo lo relacionado con la maternidad rodea a éste personaje. Las víctimas del *Penanggalan* son tradicionalmente mujeres embarazadas, sus hijos, los niños pequeños o los fetos en el interior materno. La *Penanggalan* se posa a esperar en los tejados de las casas de las mujeres que están de parto. Cuando nace el niño, inserta su lengua larga e invisible en la casa para lamer la sangre de la nueva madre. Aquellos de los que se ha alimentado o que accidentalmente tengan contacto con la sangre de un *Penanggalan* contraerán una enfermedad degenerativa que es casi siempre fatal. Si el *Penanggalan* no tiene éxito en su intento de alimentarse, cualquiera que haya sido rozado por el goteo de sus entrañas sufrirá dolorosas úlceras, que permanecen abiertas y no cicatrizan. El *Penanggal* prefiere la sangre de los recién nacidos o la sangre de la mujer que haya dado a luz recientemente. Se comen las placentas después ser enterradas como precaución. Una variación del folclore afirma que un *Penanggal* es capaz de pasar a través de las paredes. Otras descripciones dicen que el *Penanggal* puede licuarse, traspasando, supurando a través de las grietas de las tablas del suelo de una casa; después se yergue lentamente en la habitación donde un niño o una mujer están durmiendo. A veces son descritos como capaces de mover sus intestinos como los tentáculos de un pulpo. El remedio más común prescrito en el folclore de Malasia para protegerse contra un ataque de *Penanggal* es dispersar hojas con púas de cualquiera de las subespecies de una planta local conocida como *Mengkuang* o *Pandanus fascicularis*, planta de implicaciones simbólicas para el hinduismo que tiene hojas espinosas y afiladas, una trampa dispuesta para lesionar y enganchar a los expuestos pulmones y

vísceras colgantes del *Penanggal* cuando vuela en busca de su presa. Estas hojas con espinas pueden también colocarse alrededor de las ventanas de una casa con el fin de atrapar a los órganos que se arrastran. Esto se hace normalmente cuando una mujer acaba de dar a luz. Sin embargo, esta práctica no protegerá al bebé si el *Penanggal* decide pasar a través de las tablas del suelo. En algunos casos, se dice que meses antes del nacimiento, los familiares de las mujeres embarazadas plantan piña debajo de la casa (las casas malayas tradicionales están construidas sobre pilotes y por lo tanto tienen mucho espacio debajo). La fruta y las hojas de la piña y su efecto espinoso podrían disuadir al *Penanggalan* de entrar a través de las tablas del suelo. Una vez atrapado, un *Penanggalan* que ataca la casa se puede matar con *Parangs* o machetes. Como precaución adicional, la mujer embarazada puede mantener unas tijeras o cortadores de nuez de betel debajo de la almohada ya que el *Penanggalan* tiene miedo de estos artículos. Las parteras que se convierten en *Penanggalans* durante la noche aparecen como mujeres normales durante el día. En el desempeño de sus deberes de partera, cuando el parto coincide con la noche, pueden distinguirse por los gestos faciales del relamerse los labios saboreando la idea de alimentarse de la sangre de la mujer embarazada. A diferencia del *Manananggal*, todos los *Penanggal* son mujeres y no hay variación en el folclore de Malasia para sugerir una personificación masculina del *Penanggal*. Otra diferencia notable entre un *Penanggal* y un *Manananggal*, es que un *Penanggal* se separa solamente la cabeza, y con ella los pulmones, estómago e intestinos adjuntos. Además, a diferencia del *Manananggal*, que utiliza una lengua probóscide como medio de alimentarse, un *Penanggal* se representa comúnmente con colmillos. El número de colmillos varía de una región a otra, que van desde dos, como el vampiro occidental, hasta una boca llena de colmillos.

En la mitología budista aparece una representación de una madre con niño que porta una granada en la mano, símbolo de los partos, la protección y la crianza de los niños, representación de lo maternal tras su conversión al budismo en la figura de Kishimojin,

llegada desde Irán a través de la India como transformación de un demonio caníbal de la mitología bactriana llamada Hariti, progenitora de la diosa indoirania pre-zoroástrica llamada Hurvatat. Este demonio o vampiro femenino tenía muchos hijos a los que amaba y protegía y que alimentaba con la sangre de los hijos de las demás mujeres, lo que llevo a las madres de las víctimas a pedir ayuda al Buda; éste convenció a Hariti recordándole el dolor de las otras madres al secuestrar a su hijo predilecto. Hariti, presa del pánico, se convenció al sentir en su propia carne el dolor de las otras madres y se convirtió al budismo jurando proteger La Ley del Buda.



Kariteimo, representación de origen iranio-hindú, también conocida como Hariti, Karitei, Kishibojin o Kangimo, madre vampiro convertida al budismo.

En tanto que mirada, nos parece que Doris Salcedo en su obra se otorga el rasgo evidente de lo maternal, maternal maduro y acongojado por el dolor ajeno, posición maternal de duelo en la mujer contemporánea del Tercer Mundo. Queremos hacer aquí un inciso, dado que no pensamos que ella pertenezca al Tercer Mundo, si acaso al Segundo, madre dolida y espantada que hace lo que todas las madres, hombre-madre mujeres-madre, lo maternal general de la persona a quien concierne el realizar el orden de lo doméstico cotidiano, de lo mobiliario. Una forma clásica de enfrentar el duelo cotidiano en la organización de los restos tras la batalla campal de cada día. También el de la mujer en la batalla imperial, la de la Primera Guerra Mundial y su papel de enfermera: vendar, entablillar, curar, acompañar a los convalecientes, a los heridos y enfermos. Las enfermeras de principios de siglo eran fieles y prudentes acompañantes, ayudantes y auxiliadoras del hombre medico, sólo una circunscripción particular en la asistencia al parto o matronas.

Florence Nightingale, en 1860 definió los conceptos por los que debe regirse una enfermera. Continuación de roles en la asignación del cuidado directo de los cuerpos, idea y estructura patriarcal. La primera medico oficial en España fue la catalana Dolors Aleu Riera, quien acabo sus estudios de medicina 1879 y se doctoro en 1882 en la especialidad de ginecología, su tesis versó sobre higiene femenina. Mujeres relegadas a segundo plano y, como mucho, al cuidado de sí mismas en tanto que médicos encargadas de lo femenino. Parteras con título, mujeres modernas, ha costado mucho a la mujer occidental parirse de nuevo a sí misma desde su encerramiento, que comienza en el Medievo: mujer medieval salvaje y libre, cultivada, mujer fálica dueña de sí misma, liberada.

Esa es la posición que creemos ver en Doris Salcedo, una *Penanggal* o vampiro-maternal, la matrona, partera de sí misma. Doris Salcedo se auxilia a sí misma para entenderse, para comprender el caos que la rodea; acongojada y doliente mujer

furiosa y espantada, embarazada del dolor del mundo, necesita orden caótico, creación, destrucción y construcción, arquitectura de sentido del sinsentido de la guerra.

Si nos retrotrájesemos al mundo de Catalina de Aragón, de su niñez con la figura maternal de Isabel, ¿tendría Doris Salcedo un papel distinto? ¿Debería ser la indígena americana rebelde, instigadora contra el imperio ocupante? ¿Sería una chaman importante de buena familia indígena en el extrarradio del imperio de Isabel? ¿Una feminista indigenista, mujer fuerte que no se resigna a la muerte? Podría ser algo así, el mundo latinoamericano es postcolonial, y su estética contemporánea se fraguó en la conciencia estudiantil universitaria y en el movimiento obrero, indigenista, revolucionario y guerrillero, cárcel, clandestinidad, desaparecidos y torturados por los regímenes militaristas, relacionados con un postcolonialismo económico y político dirigido desde EEUU, lo que ha dado algunas producciones muy notables durante las décadas de los sesenta y los setenta. Queremos destacar aquí la figura del poeta chileno Raúl Zurita, Santiago de Chile, 1950, artista conceptual, poeta notable y conferenciante brillante:

Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso
y desgarró te pudiste entrar aquí, en nuestras
pesadillas: ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?¹⁸²

Desgarrador testimonio poético de la represión del régimen de Salvador Allende, y de todas las víctimas de la violencia, fue encarcelado el mismo día del golpe militar y torturado. Tras quedar en libertad malvivió como pudo en las duras condiciones económicas y políticas del país. En los setenta participó en colectivos artísticos, como el grupo CADA. En 1979 publicó su primer libro, *Purgatorio*, realizó acciones y performances que incluyeron la automutilación, y la escritura de una poesía

¹⁸² ZURITA, Raúl, *Canto a su amor desaparecido*, Editorial Delirio, Madrid, 2015, p. 9.

desgarradora cercana a Celan y Artaud, testimonio de una víctima en carne propia del dolor y la tortura, la muerte y la desaparición de los amigos y la gente cercana.

Doris Salcedo desde una óptica feminista, vendría a ser una madre en el sentido más universal del término. La representación de lo maternal tiene un momento clave: la inmaculada concepción, en el catolicismo esta representada como una virgen María que contiene dentro de sí a Dios en su forma más esencial. Si alguien ha comprendido y expresado mejor esta idea, no nos cabe duda que es Sor María de Jesús de Ágreda, (1602-1665). Su madre convirtió la casa familiar en un convento Concepcionista, albergando en principio a tan solo tres religiosas venidas de Burgos, María de Jesús, su hermana Jerónima y la propia Catalina. El padre se refugia en otro convento franciscano de Nalda. Sor María es elegida priora y con sólo 25 años abadesa. Fue consultora de Felipe IV, mujer inteligente y mística. Lo que ella denominaba: "muertes místicas" la hacían permanecer, durante varias horas inmóvil e insensible para después alcanzar el éxtasis que generalmente iba acompañado de arrobamientos y levitación. Se elevaba con la cara enardecida y adquiriendo una extrema levedad. Cuentan que tenía el don de la bilocación. Fue vista por los indios xumanas de la Baja California. Existe una crónica narrada por un franciscano que se encontraba allí, fray Alonso de Benavides, que cuenta que la vio predicando a los indios, con un vestido azul, es por ello que se la sigue llamando la Dama Azul. Ella misma explicó que quizá Dios puso en su lugar un ángel para hacer realidad su sueño de ser misionera.

Dieciséis años tenía Sor María cuando tomó el hábito, junto a su madre y hermana. Una vez vestido el hábito, Sor María reacciona contra la disipación de su vida anterior y se entrega totalmente a la vida espiritual. En 1620, comienza en su vida un período de enfermedades, tentaciones y extraordinarios trabajos, que será seguido por otro de fenómenos espirituales resonantes. Tuvo fama de santa por sus penitencias y mortificaciones corporales, llegando a ser procesada y absuelta por la Inquisición.

Mantuvo una larga y nutrida correspondencia (1643, 1665) con Felipe IV, de quien fue consejera en asuntos de Estado. Su proceso de canonización se inició en 1673, llegando a ser declarada venerable por Clemente X. Sus escritos son de tipo ascético y místico. Gran defensora de la Inmaculada Concepción de la Virgen, continua la corriente escotista iniciada por el teólogo y filósofo franciscano Juan Duns Escoto. A continuación se indican algunas de sus obras más importantes: *Escala ascética*, *Ejercicios cotidianos y doctrina para hacer las obras con mayor perfección*, *Conceptos y suspiros del corazón para alcanzar el verdadero fin del agrado del Esposo y Señor*, y su obra más importante: *Mística Ciudad de Dios*. Publicada en 1670, fue prohibida por la Inquisición, pero después la prohibición fue levantada y ahora hay 173 ediciones en varias lenguas. Mantuvo correspondencia privada con Felipe IV. Las ediciones de su obra *Mística Ciudad de Dios* son ya centenarias, con cerca de una cuarentena de traducciones a otras tantas lenguas. Las tres últimas ediciones en castellano de la obra completa, en un tomo, 1970, 1982, 1992, han agotado ya los 20.000 ejemplares y ha hecho necesaria la nueva edición que se prepara. La solidez teológica de su doctrina nunca ha sido condenada por la Iglesia, ya que la condenación que sufrió de la inquisición romana en 1681 fue muy pronto sobreseída. Ninguna de las enseñanzas de han merecido rechazo o condena. Sin embargo, toda aquella oposición doctrinal precedente se fue concentrando contra Sor María y su causa de beatificación, que fue interrumpida a la espera de que sea de nuevo reabierto.

La *Mística Ciudad de Dios* ha tenido gran influencia en la espiritualidad de los siglos precedentes y sigue teniéndola en nuestros días. La espiritualidad mariana que promueve, el culto a la Virgen, particularmente de imitación, su devoción filial; las invocaciones como Reina y Señora, Madre y Maestra de la Iglesia, primera cristiana y redimida; discípula de Cristo, Mujer evangélica, Maestra de los Apóstoles, modelo de la Iglesia... constituyen otros tantos puntos básicos de su mariología, que la Iglesia del

Vaticano II promueve. La bibliografía Agredana del último cuarto de siglo y de esta primera década del presente así lo prueba con abundantes estudios.

El concepto de hermandad es fundamental para entender la vida monástica en general, todas y todos son hermanos y hermanas de una comunidad universal. Los orígenes de las ordenes concepcionistas están en La dama portuguesa Santa Beatriz Meneses da Silva, a mediados del siglo XV abandonó la vida de la corte y se retiró al monasterio de Santo Domingo el Viejo, de Toledo. En 1484, con unas amigas, funda un monasterio dedicado a la Inmaculada Concepción en unas casas ofrecidas por la reina Isabel la Católica. Al principio era una austera comunidad cisterciense, con hábito blanco, cordón franciscano y manto celeste, con la imagen de la Inmaculada en el escapulario y en el manto.

Por problemas internos y disensiones entre las monjas fundadoras, todas ellas mujeres cultas de buena familia y con fuertes convicciones religiosas y políticas, hubieron de intervenir las autoridades eclesiásticas. Los problemas acabaron agregándose a las benedictinas de San Pedro de las Dueñas de Toledo. Alejandro VI, declaró extinguida la Orden del Cister en el monasterio, ordenando que en adelante se siguiese la Regla de Santa Clara, conservando el hábito blanco con capa azul, el oficio divino y demás rezos, según lo dispuesto por Inocencio VIII. El monasterio podrá fundar otros monasterios, y las religiosas dependerán directamente de los franciscanos. Promotora de todo esto, según la bula, es Isabel la Católica, muy devota al misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen.

Con el traslado a San Pedro de las Dueñas aumentaron las discordias, pues a ninguno de los dos grupos les convencía el nuevo régimen impuesto a la orden. En 1500, una vez más tuvieron que intervenir las autoridades. En 1505, Cisneros, ya arzobispo de Toledo, ordenó su traslado al convento de San Francisco de Toledo, recién arrebatado

a los conventuales, y obtuvo la confirmación del papa Julio II, con su ayuda y con la protección de la Reina Isabel, la nueva familia franciscana se difundió con extrema rapidez. Directa o indirectamente, Cisneros intervino en la fundación de Torrijos, Maqueda, Talavera, Escalona, Oropesa, Puebla de Montalbán, Ciudad Real, Guadalajara, Escariche, Pastrana, Fuentelencina y Madrid. Por iniciativa de otros surgieron los de León, Cuenca, Olmedo, Usagre, Granada, Almería, Guadix, Carmona, Sevilla, San Juan de la Palma, Calahorra, Puerto de Santa María, Valladolid, Cabeza de Buey, Villasana, Priego, Pedroche, Daroca, etc.

Las concepcionistas se constituyeron en Orden el 17 de septiembre de 1511 cuando Julio II, a instancias del rey don Fernando, les aprobó una regla propia, la de santa Clara, con el privilegio de poseer en común ciertas moderaciones en los ayunos, a la vez que se establecía una clausura férrea y se hacía hincapié en la naturaleza contemplativa de la nueva orden. El texto de la regla y de las primeras constituciones (1514) fue redactado por fray Francisco de los Ángeles Quiñones ayudado por Cisneros. Características principales son: pobreza en común, hábito blanco con capa azul, clausura perpetua, dependencia de los franciscanos de la Observancia, con quienes tendrían en común un mismo cardenal protector. En 1520 León X les hizo extensibles todos los privilegios de las Clarisas. La nueva Orden se extendió rápidamente por España y Europa, y luego por América,. Entre las santas y beatas concepcionistas destaca como ya hemos dicho la venerable sor María de Jesús de Ágreda, consejera de Felipe IV, que mantuvo con ella correspondencia secreta durante 22 años. En la "*Mística ciudad de Dios*", relata la vida de la Virgen María, centrándose principalmente en la vida interior y mística de la Madre de Cristo.

A las concepcionistas no les faltó su reforma, las Concepcionistas Descalzas, por obra de sor María de San Pablo, fundadora en Madrid, en 1604, del famoso monasterio de las Descalzas Reales.



Es tradición coronar a las hermanas cuando hacen su profesión solemne

En *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (en alemán: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem Leben beschädigten*) texto de Theodor W. Adorno, explica que: “toda responsabilidad concreta desaparece en la representación abstracta de la injusticia universal”, desdibujar, borrar los nombres y los apellidos de los muertos y de los asesinos concretos, es abstraer para ir a una memoria más amplia como nos explica la artista Doris Salcedo, en esta operación toda responsabilidad concreta se desdibuja en esa representación que nombra los actos y los actores en general, y desdibuja los nombres y las situaciones en concreto.

¿Qué sería una representación concreta de la injusticia universal? Pensemos en una imagen objetiva, una foto de autor, conocemos el nombre todos los implicados, y sin embargo se sospecha que es una recreación, o re presentación de una presentación, nos referimos al retrato de "*Muerte de un miliciano*", retrato del momento de la muerte en combate de Federico Borrell García, realizada por Robert Capa el cinco de septiembre de 1936 en Espejo, Córdoba, España.. Vemos que aquí no hay abstracción a pesar de la suposición de haber artificio, se va de un acto real o recreado para nombrar a todos y cada uno en un acto con rostros, la del supuesto muerto y la del propio Capa en el lugar de los hechos, presentación heroica, verdadera o falsa de la muerte de los luchadores por la libertad, la paz y la justicia universal.

Doris Salcedo encara su producción como una producción textil y mobiliaria, una búsqueda de un orden desordenado, vertical, de escalera inestable de-construida y reciclada. Te caes si quieres subir por ella al armario, te caes en la grieta o te deslizas con escasos agarres. Blanco puro y manchado, limpiar, lavar y ordenar, clavar las camisas como en esos pinchos verticales que acumulan facturas y *tiquets* de aparcamiento, Duelo enorme de la enorme matrona que no cesa de parir dolor y más dolor. Espectáculo trágico de condolencia social.



Doris Salcedo, *Sin título*, 1989-1993, camisas, yeso y acero

La estrategia antiimperialista consistiría en colocar en el centro del imperio, en las casa nobiliarias europeas y norteamericanas, sus regalos envenenados del dolor de las víctimas, bellos bodegones pintados por la india artista, preciosos lienzos de un mundo devastado, trozos de lo llevado allí, devueltos como una manzana perversa, una bomba de putrefacción.

4.3.2. Condolencia

Enfrentarse a un duelo supone un conocimiento de la pérdida en el estremecimiento del propio cuerpo. Si existe una imagen cuya resonancia golpee y estremezca la carne propia es la de la extinción de la vida de un ser cercano; nos produce un dolor tal, de una magnitud, de una proporción y de una clase tan valiosa como terrible; un saber imposible de encontrar en ningún otro lugar. Después, un recordar, un rumiar, un desmenuzar y triturar que, con el tiempo, hace de ese desgarramiento un dibujo, una cicatriz, un espacio en tu cuerpo: el hueco exacto para el reposo de la ausencia de ese ser querido. Qué duda cabe de que si hay un escenario para la representación del duelo ese escenario y esa representación se dan en Latinoamérica. Las sucesivas crisis y conflictos que han asolado el continente han continuado y se han acrecentado en las últimas décadas. La confluencia de crisis y de individuos concienciados, de artistas valientes y arriesgados, ha dado lugar a una larga historia de representaciones de duelo en el arte latinoamericano de las últimas décadas. Es cierto que la situación ha mejorado en muchos países, pero permanecen focos muy activos de conflicto, como es el caso de Colombia. No nos extenderemos en describir una situación muy compleja, en la que intervienen factores como el narcotráfico y la inestabilidad política entremezclados con la pobreza. Lo que aquí nos convoca es la obra de una artista que parte de esta realidad. Una realidad que, a poco que seas sensible, te pide hacer algo ante todas esas pérdidas, con ese goteo de muertos y desaparecidos. En ese sentido, la obra de Doris Salcedo es la obra de una artista del Tercer Mundo, porque la realidad de violencia de su mundo no es comparable con la de los países del centro de Occidente. Pero por otro lado, tanto su lenguaje como el medio por donde circula su obra son total y absolutamente occidentales, pertenecen a ese mundo occidental que se ha mundializado y ha llevado a todas partes su lenguaje y su mercado, también a Colombia.

Cada duelo es particular. Sus etapas o pasos pueden ser similares, pero es en el interior del individuo donde se produce, y eso lo hace privativo de ser comunicado. El duelo es una *experiencia interior*. Lo que una persona en duelo quiera o no quiera comunicar es cosa de él o ella. Suele dejarse a la persona en ese trance que lo realice en soledad, pero también forma parte del proceso una colocación social, un señalamiento en la topografía social de la persona muerta, un acto necesario en el que poder despedirse del fallecido y condolerse con las víctimas de esa desaparición, de aquellos en primera persona del duelo, los dolidos por la pérdida. Cuando esto no puede hacerse por el motivo que sea, cuando no hay cuerpo, ni restos o señales que den cuenta del cuerpo, cuando no han sido vistos y reconocidos por los familiares, todo es pérdida, pérdida sin recuperación, pérdida que se acentúa y no cesa. Como dice Derrida: "Nada sería peor, para el trabajo del duelo, que la confusión o la duda: es preciso saber quién está enterrado y dónde y es preciso (saber..., asegurarse de) que, en lo que queda de él, él queda ahí. ¡Que se quede ahí y no se mueva ya!"¹⁸³

La propia artista comenta sobre la producción de *Atrabiliarios* que al tratarse de testimonios de personas muy pobres, utiliza materiales pobres, sucios y que nadie aprecia, como los zapatos usados y los intestinos de animales. Se ve a sí misma como un testigo secundario de esa violencia política que sufre su país: Colombia. Reconoce no pretender un impacto social o político con su trabajo, si acaso un pequeño alcance en lo estético. En este sentido no nos queda claro que estos trabajos sean dispositivos de duelo. Y si lo fueran ¿para quienes? ¿Para esos otros que proporcionan su testimonio, para el público del arte o para ella misma? Intentaremos responder a todas estas preguntas en la lectura de las obras y los procedimientos. Una posibilidad es que lo que realmente funciona como un dispositivo, no de duelo sino de producción de obras de arte, sea esta metodología misma del testimonio y su traducción a imágenes

¹⁸³ DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.

poéticas que utiliza la artista y que, en su caso, se centra en testimonios cercanos en el tiempo y en el territorio, como la respuesta a una necesidad de participar en el duelo de otros, de absorber en este proceso su dolor y hacernos partícipes a los demás de sus efectos con sus producciones estéticas. Afirma de sí misma Salcedo: "*soy una artista del tercer mundo*". Esta afirmación nos dice de qué territorio parte el mensaje y a quién va dirigido; parte de una realidad política de violencia en la que la artista pertenece y se dirige al espacio del arte. Pero en ese trayecto, ¿dónde está la víctima? ¿Qué efectos se pretenden sobre el espectador? El espectador de obras de arte no es responsable en primera instancia de esta violencia ni quien la ejerce, el poder el responsable y yo en tanto que espectador puedo participar de esa culpa por formar parte del sistema del primer mundo como ciudadano que debería hacer algo. No me parece que sea esta la intención, pues en ese sentido las obras fracasan, no tienen efecto político ya que no es al espectador a quien han de convencer o concienciar. Los espectadores de arte están concienciados de la violencia política de antemano; si estas obras aciertan es por su capacidad estética, de imagen.

Pero no parece que sea ésta la función que le atribuye la artista, sino más bien la de llevarla a un territorio menos específico. En cierto sentido la de limpiar o desdibujar eso específico de la víctima, lo que la identifica, para tras pasar por ese proceso de limpieza ser mostrada en un espacio más neutral, en el espacio escénico de la representación artística, en donde estos restos reordenados artísticamente, estas cicatrices, estas ausencias, velamientos y rellenados de objetos y prendas, pasan a ser un vocabulario tan referenciado históricamente como des-referenciado. Subjetivamente, aluden a algo real que le pasó a alguien concreto (la estructura interna del objeto), pero nada que lo relacione directamente en su superficie, ningún rasgo de historia personal que identifique a la víctima, que le ponga rostro; tan solo cuerpo ausente en la representación de su ausencia, despersonalización.

Sinopsis de la película *Restless*, (2011), dirigida por Gus Van Sant: Enoch es un joven atormentado que vive con su tía desde el trágico accidente de tráfico que costó la vida a sus padres. Su mejor amigo es el fantasma de un piloto japonés kamikaze que murió en la II Guerra Mundial y con el que pasa gran parte de su tiempo jugando a hundir la flota o tirando piedras a los trenes. Enoch se dedica a acudir a entierros de gente desconocida debido al sentimiento de frustración que le origina el hecho de no haber podido asistir al entierro de sus padres, ya que él estaba en coma. En uno de los funerales, conoce a la joven Annabel, quien le cuenta que trabaja en el departamento de tratamiento de cáncer pero que más tarde admite que es paciente del hospital y que le quedan escasos tres meses de vida. Los jóvenes inician una relación amorosa a pesar de las dificultades que esto entraña.

¿Acude Doris Salcedo, como Enoch, a los escenarios de las víctimas de la violencia con el mismo propósito? ¿Siente una necesidad de compartir el dolor ajeno e incorporarlo en lo propio para darle algún sentido a algo no resuelto? Creemos que esa es una necesidad vital que estamos seguros que tanto la artista como el público en general sienten, pero para nosotros los actos artísticos no son lo mismo que las acciones vitales, vida y el arte son lo mismo, pero en nuestra opinión, aquí el sentido del tomar y del dar está invertido o trastocado. Condolerse no es tomar el dolor ajeno como un material artístico. No es que no podamos artistizar el dolor para hacer más real el arte, sino que no debemos hacerlo de determinadas maneras.

Los vivos, el poeta y el filósofo que entre los muertos buscan el paso que les lleve y les eleve a lo más alto, a una Beatriz, representación de la teología, mujer blanca, blanquísima y pura, amor terrenal escondido a la vista, paso de la imagen a la visión. Ver, representar, proyectar, monumentalizar el gesto por el que las almas ascienden de las cenizas de los cuerpos esqueléticos de Auschwitz, es un simulacro para la condolencia displacentera de quien no pudiendo elaborar su duelo, acude a los

entierros a participar de ese movimiento de los cuerpos, ese ballet doliente de los cuerpos alrededor de la última imagen del muerto, de lo muerto, que se va para retornar, comulgar en el dolor ajeno, condolerse.

Esta es la segunda función del duelo, función de la condolencia social, sería como la fabricación simbólica de una vela gigante, una hoguera que nos de la luz y nos permita organizar el caos del presente, ordenar lo común de la violencia política, de todas las formas de la violencia política, función religiosa del arte político que profesa Doris Salcedo, chaman o sacerdotisa de la nueva religión estética.

Lo abyecto de Bataille está presente en Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo, formas o estéticas diferenciadas por el origen pulsional de sus afectos, en Pepe Espaliú tiene connotaciones homosexuales, en Juan Muñoz más Intelectuales o melancólicas en relación a lo vampírico. Doris Salcedo artista melancólica y mujer, su estética esta basada en lo maternal abyecto, lo maternal en el imaginario vampírico oriental, en su tradición oral, así como en el Hinduismo y en el Budismo está tan asociado al nacimiento como a la disolución. Eso es lo que queremos decir con lo abyecto maternal.

4.3.3. Fuera del yo: los otros

Se diría que, en general, a principios de los noventa todas aquellas posturas que asumían los hechos artísticos como cuestiones idealistas fueron puestas en cuestión por un número cada vez mayor de artistas, que tenían como condición *sine qua non* la necesidad de trabajar fuera del ensimismamiento en el yo. En este orden de ideas Doris Salcedo estableció un tipo de metodología que le permitiría abordar la

experiencia humana, en concreto a través de una noción expandida y compleja de la escultura. De esta forma, materia, gesto e imagen se convirtieron en factores susceptibles de actuar metafóricamente sobre los rasgos de una situación histórica, políticamente determinada. Extraña posición para un arte comprometido. Situarse fuera del yo es adoptar la figura del cronista, del yelmo sin autó, casco vacío que recoge o registra, cámara, vacuidad del yo en beneficio de la grabación de los otros en la memoria vacua de un yo sin autó.

¿Podría aplicarse lo anterior a obras que, como estas, se plantean como dispositivos de un duelo y que, por tanto, son o se comportan como un conjunto de elementos elegidos y ordenados de tal forma que puedan facilitar o sirvan para la realización de un trabajo de duelo?

Para empezar a contestar a esta cuestión tomemos el ensayo de Freud *Duelo y melancolía*, veamos qué nos aporta acerca del duelo y su funcionamiento. En principio, el texto de Freud está encaminado a comprender mejor la melancolía en tanto que patológica, y lo hace poniéndola en relación con un estado no patológico o normal —el duelo— para, mediante esta comparación, establecer qué es lo que comparten y qué es aquello que los diferencia. Freud establece que podía haber una diferencia entre lo que hemos perdido y lo que de nosotros se perdió allí.

Quien se encuentra en proceso de duelo sabe a quién ha perdido, pero no necesariamente qué es lo que ha perdido de sí en esa pérdida. La elaboración, consciente e inconsciente y la lógica de un suceso traumático que se opera en el interior del individuo en proceso de duelo, la elaboración intrínseca a ese proceso o experiencia interior no tiene posibilidad de representación, es un acto interno con consecuencias en lo externo. La labor del duelo es el purgatorio de la pena y la deuda del que se queda, es la restitución de los vínculos con eso perdido y debido a través de un peculiar proceso donde la imagen del ausente, o mejor dicho de su ausencia, o

de su ser ausente, vendrá a ser lo que sostendrá en el futuro, o mantiene en el presente, eso perdido tras la desaparición.

Lo que el duelo propone es pasar del dolor a una lenta sublimación subjetiva, un proceso largo de insistencia y repetición de imágenes que nos recuerdan y rememoran al ser querido y que inexorablemente nos llevan al dolor. Parece ser que este golpear e insistir en el recuerdo y el dolor forman parte del proceso por el que finalmente dejamos descansar simbólicamente al ser querido, no por el olvido o por su destrucción —que también son una posibilidad—, sino a través de la construcción de su marca ausente, de su cicatriz en nuestro cuerpo, que dota al ausente de su espacio y su existencia en nosotros. En tanto que experiencia vivida junto a él, comprendida y aceptada tras la desaparición, saldada en cierto sentido, cada duelo cuyo trabajo haya sido consumado sería como el anillo de una caña que marcara el final de una relación con algo externo a nosotros y el principio de un nuevo crecimiento. La pérdida, sea del tipo que sea, no es algo que ocurra de forma extraordinaria. Vivir e ir perdiendo cosas y personas en el camino es algo normal, y los duelos que vivimos en momentos concretos y cruciales de nuestra vida deberían servirnos para vivir con esas pérdidas, para restituir las al menos en nuestra conciencia, una realización correcta del duelo, si es que hay algo que pueda denominarse así. En consecuencia, para comprender este conjunto de trabajos, nos preguntaremos: ¿por quiénes hace duelo la obra de Doris Salcedo? ¿Qué podría ser lo perdido en la desaparición de estas personas? y, por tanto ¿qué se pretendería restituir con sus obras, si es que lo hacen? Están hechas con armarios y camas, resultan familiares pero no son acogedoras, están rellenas para no acoger ya nada más que lo ausente de todo sentido y lo específico de cada deseo.

Aunque percibimos el gustoso displacer, el olor del sudor y de la sangre seca de los muertos, aroma de putrefacción penetrante que nos inunda. Pero no, no nos

condolemos. Lo que no significa que ignoremos a las víctimas, sino que no compartimos una determinada estrategia política y que, en cambio, somos capaces de apreciar una proposición estética sin entrar en la propuesta, sin compartir esa determinada proposición de condolencia.

Si la mística de Doris Salcedo no nos convence es porque hacer de una pasión por lo fúnebre y la condolencia social es instituir una religión, y a nuestro modo de ver esa no es la función del arte, construir un dispositivo estético para la condolencia social equivale a instaurar una religión alrededor de una persona, para nosotros esa no es la función del arte, la atracción, la pasión por ayudar a las víctimas de la violencia, por la necesidad de ontologizar los restos de los muertos, devolver la dignidad a las víctimas, advertir de los peligros de no hacerlo, llamar a todos los hombres y mujeres a participar en un ritual que nos despierte de nuestro adormecimiento para hacer con ellos arte, es como instituir una religión, y esa no es la función del arte.

La función de una religión, que es organizar las pasiones, los deseos, las angustias, los temores, de hacer algo con los restos orgánicos de los muertos y organizar e instituir dispositivos estéticos de condolencia social, es y ha sido lo que permite organizar un grupo humano, pero a eso no lo llamaríamos arte aunque utilice todos los recursos del arte, lo llamamos religión, quizás si lo podríamos llamar estética de la presentación del acontecimiento del nacer vivir y morir.

5. EPÍLOGO

5.1. Los tres duelos del águila

A lo largo de esta investigación hemos hablado de autores y de artistas, de personajes y de actores, y también de personas, pero hay un autor fundamental del que apenas hemos hablado, un narrador del que ni siquiera sabemos su nombre, el más humilde probablemente de cuantos autores han aparecido, el otro Guillermo, no el Mariscal, sino el glosador de su vida y obra final, obra finalizada por un hombre sin firma, al que pagaron bien, seguramente, pero ¿qué es lo que no le hemos concedido? Nuestro reconocimiento por su nombre, no podemos nombrarlo, siendo esta una cuestión primordial para el autor, ¿entonces sólo es la sombra y la voz de Guillermo el hombre y el Mariscal? ¿Y qué pensaría él del Mariscal? Opinión desconocida, pero dado el valor literario de la obra que le atribuye Georges Duby queda patente que, como autor, se entregó en la obra. Queremos proponer un ejercicio de imaginación, una osadía que no deja de tener su interés, imaginemos pues al escritor, sombra y voz de Guillermo, que por un encantamiento aparece de golpe en el *Estudio 54* de Nueva York a mediados de los 80, y que por esa misma magia el Mariscal aparece esa misma noche en uno de los templos del sadomasoquismo homosexual de Nueva York que suponemos visitaba Robert Mapplethorpe y quizás Pepe Espaliú, ¿qué clase de impacto produciría en sus mentes semejante experiencia? Algo parecido al encuentro de Aby Warburg con el ritual de la serpiente pero en sentido temporal inverso, del pasado al futuro, choque cultural y temporal. Para el Mariscal el asombro y el temor, no ante lo depravado de los actos, sino en el encuentro con las insignias y el cuero, con la masculinidad exacerbada de soldados de un ejército desconocido en una orgia mística, de una religión pagana desconocida, secta extraña y familiar, estética imperial. ¿Y qué pensaría el autor anónimo, voz y sombra del Mariscal en la

discoteca? Lo mismo pero en laico, un lugar para gozar con el cuerpo, una imagen dislocada del cielo paradisiaco musulmán, cristiano y pagano, una orgía saturada de color, luz, sexualidad y drogas, nada que no conociera, presentado con unas formas distintas y mas dislocadas, ruidosas y caóticas, orientales y celtas, negras e hispanoamericanas, exotismo extraterrestre. Acontecimiento de sentido en el encuentro atemporal de los autores, las personas y los dispositivos culturales y artísticos, vivencia estética de ese acontecimiento de un encuentro extratemporal.

Goce que es causa de goce es goce, y dolor que es causa de goce es duelo.

El dolor que es causa de dolor: es dolor.

Si persiste, entonces es: Dolor crónico o Melancolía.

Pero si ese dolor persistente al final se torna goce es Melancolía + Duelo + Goce = Iluminación.

El goce de un cuerpo que es causa del goce de otro cuerpo es goce.

El dolor de un cuerpo que es causa del goce de dos cuerpos es goce.

El dolor de un cuerpo que es causa de goce de uno de los cuerpos y únicamente causa de dolor del otro: es goce y es dolor, pero no es ni Melancolía ni Duelo ni Iluminación.

- Una de las conclusiones que hemos extraído de esta investigación, una idea que en realidad es algo anunciado desde hace mucho tiempo, y que la ciencia de la antropología y la arqueología más reciente, empieza a certificar, **no es otra que la**

idea de que lo que funda la cultura no puede explicarse con las herramientas del materialismo, basadas en las necesidades básicas del ser humano como motor del impulso civilizatorio de la cultura. Tampoco pueden explicarse únicamente por el estudio del lenguaje humano y su importancia clave en el desarrollo y la organización social. Ni tampoco en la bipedestación o la manipulación y construcción y uso de herramientas. Todo parece confirmar la teoría defendida por muchas religiones del mundo, incluida el budismo, que afirma que el hecho fundador de la cultura humana es de carácter religioso, lo religioso está íntimamente ligado a lo imaginario y a la representación, pero nosotros vamos más allá, creemos que hay un instante crucial en el que el ser humano entra en relación con la imagen, con lo imaginario, digamos que es contagiado por la imagen, y que el mal y el goce que le aquejan, tienen algo que ver con lo que ve, con lo que imagina, con eso que ve entre las tinieblas de los sueños, y que cree es causa y origen de ambos __dolor y goce__: Duelo.

Lo primero con entidad de ser que uno alcanza a ver en sueños (provengan estas ensoñaciones e imágenes de donde provengan, y que muchos esperan su venida y nunca logran ver), es la venida a la imaginación de la imagen de tus muertos, de tus padres muertos, de tus hijos muertos, de tus hermanos muertos, o de muertos que no has conocido nunca. Lo que funda eso que llamamos trabajo de duelo es la imagen, y lo imaginario como otro mundo, surgido y recreado, re-presentado, presentación fundamental de la religión en la organización de la segunda función del duelo: la condolencia o función social del duelo. En ese sentido, la religión sería lo que fundamenta la sociedad de los hombres y las mujeres, todo ello en ese orden y no en otro.

Por tanto podemos concluir que eso que llamamos trabajo de duelo es un entorno de sentido que incluye las pulsiones de lo erótico en toda la amplitud del Eros, el dolor por los muertos propios, y el goce de su reencuentro como motor y estructura fundamental

de todo lo humano, poesía madre de la religión y la ciencia excluida de la organización de la República por Platón, puesto que su función como fundadora de los tres planos que afectan a la experiencia humana: lo imaginario, lo simbólico y lo real del cuerpo, debe permanecer al margen de la organización social como salvaguarda de lo humano (vampiro-bueno), demasiado humano en un mundo bipolar de fuerzas imperiales y republicanas en constante expansión y colisión, fragmentación y consolidación.

- La segunda conclusión tiene que ver con **el cuerpo-fragmento o cuerpo del artista**, determinación y localización en el cuerpo como espacio de la experiencia interior y exterior, objetiva, subjetiva e intersubjetiva, eso que en términos de Foucault llamaríamos “el autor”, **para nosotros es una figura casi acabada, finalizándose en ese tiempo de finales de los años 80 y principios de los 90**. El autor se ha ido transformando en el gurú que organiza el duelo y la condolencia social por las víctimas, un trabajo arduo y difícil soportado por las religiones desde el principio de la humanidad, fenómeno humano primordial, tan vilipendiado en la actualidad como necesario.

Otra posibilidad de desarrollo del concepto de autor estaría en la presentación de una idea nueva del autor como cuerpo-fractal. Idea sugerida por Nancy y que nosotros vemos en la presentación de Aby Warburg de *El ritual de la serpiente*, autor y texto primero en la presentación del cuerpo-fractal, género artístico que está fraguándose siguiendo el rastro dejado por Nancy o Monserrat Rodríguez Garzo entre otros pensadores.

¿En qué consistiría esa presentación? En una presentación del cuerpo-fragmento que acaba en lo fractal, cuerpo resultado de la toma en consideración de la recomendación platónica de hacer duelo por el objeto de deseo: duelo de objeto o duelo propio, duelo previo y acabamiento en la presentación del cuerpo-fragmento, o de su fragmento, o de su fragmentación como posibilidad fractal: primera función del duelo.

5.1.2. Hacerse un nombre

¿Hacerse hombre y mujer, mujer, hombre y nombre es matar al Padre? ¿Matar su nombre será hacerse un nombre del Padre?

El anonimato de los autores pertenecientes al vulgo en la Alta Edad Media era una norma de uso social, dado que el estatus del artista popular era equiparable al del artesano más o menos cualificado para un trabajo. La dignidad y la posición del autor residían en el nombre y en los apellidos, atributo de clase dirigente, autores cualificados y cultos, no mencionaremos aquí sus nombres dada la extensa lista de hombres ilustres y autores ricos, hijos de familias con posición económica, una aristocracia y élite intelectual con poder terrenal, reyes y reinas, condes duques y duquesas, marqueses, barones y finalmente burgueses de clase alta. Los artistas pobres y sin posición de la Alta Edad Media, no tenían nombre, pero tenían la capacidad de hablar, cantar, escribir y transmitir ideas, conocimientos y moral al margen del orden establecido. Los poseedores de nombre y apellidos, de títulos y rango, no podían descender en la escala social y practicar arte popular, lo promocionaban, lo usaban y lo disfrutaban, pero no debían practicarlo más allá del ámbito privado. Bailaban, cantaban o escribían, pero no podían decir: yo soy un artista como los del vulgo. Demasiada libertad para aquellos que dispensaban la vida y la muerte a sus súbditos, para ellos la libertad del anónimo artista era una aspiración lejana, un sueño rebelde. Después llegaron los autores, las firmas y la construcción del individuo moderno, largo trayecto descendente del caballero noble al autor burgués y al artista Pop. Hoy el artista no puede ser anónimo en el mundo de la pertenencia y el nombre, hay que hacerse un nombre. ¿Pero en qué consiste hoy hacerse un nombre? *DAF Punk*, es un grupo de música electrónica que se muestra desde el anonimato de la presentación bajo un casco, un yelmo, son artistas anónimos del siglo XXI. Hoy es

necesario el yelmo y la máscara completa, completada en el hombre-fragmento postmoderno que se oculta para ser fractal, presentarse en una presentación sin nombre, anonimato ansiado del hombre artista postmoderno en su presentación anacrónica, donde la firma se diluye en la marca, trabajo de ascensión a lo más alto de la presentación del artista máscara de Dionisos, chaman de las alturas, maestro sufí, intelectual y sofisticado autor oriental de fama mundial rescatando el pasado imperial, clamando por un yelmo jamás poseído, negación en China de un tiempo del autor. Del totalitarismo comunista al totalitarismo liberal, de la huella digital a la cuenta bancaria, aplastamiento del ser en la moneda de cambio. Hoy es más cierto que nunca el dicho popular: tanto tienes, tanto vales, tu cuenta corriente en tu huella digital, valoración económica del ser, tristeza postmoderna del hombre actual lanzado a la carrera de la pertenencia y la marca, medievalización del presente. Presentación del valor humano, del cuerpo digital, basado en la mística de las finanzas y el papel moneda, religión del dinero.

Contagio por el ojo, mal de ojo, contagio por la imagen, incorporación de lo incorporal, de lo espiritual, de lo "uno" hallado en la meditación de esa venida, en el duelo, que es el motor que encuentra su potencia en lo parado, en lo neutro y lo imposible del sentido como acontecimiento y viceversa, el duelo por uno mismo y por los demás, condolencia y compasión, algo que ocurre, que acontece en el vaciado de toda significación en la palabra que se dice, que se repite, venida eterna al cuerpo de lo mismo, angustia y goce de los cuerpos que meditan, y de los portadores de cuerpos que escuchan la voz, voz de la conciencia universal, voz del alma humana. Sentido hallado tras la repetición incesante de lo mismo, por activa o por pasiva, todas las formas de suspender el sentido en la repetición.

Al comienzo de este siglo XXI, en esta agonizante danza mística de la religión del dinero, en la discoteca y en el cuarto oscuro de la metrópolis aristocrática, élite de

galeristas y directores de museos y fundaciones, de dispendios y corrupción política lavada con obras de arte, algunas espléndidas, muchas burdas imitaciones sin sentido, con el sentido imperioso de la sed del vampiro humano. Mundo imperial de difícil acceso para el vulgo, para el chico de clase media y con estudios, brillante y genial que se queda siempre a las puertas de todo viendo pasar a las estrellas de dos décadas de arte valenciano absolutamente catastróficas, artista o intelectual desengañado y melancólico, triste y acongojado por la envidia, artista de clase media sin conexiones con el poder, un don nadie, un sin nombre ni apellidos.

A ese hipotético artista postmoderno le urge finalizar el proyecto moderno, pasar de una vez por todas del cuerpo-fragmento al cuerpo-fractal, cuerpo abierto en su extimación, autor temeroso de que le confundan con el brujo, con el terapeuta. Sólo quiere ser autor-poeta, vivir al margen del orden social y en el centro del humano que es, que se hace en ese interregno de la creación artística. Autorealización que no quiere tampoco insistir únicamente en el dolor, sino en el acabamiento o presentación de su cuerpo fractal, del dolor y el goce en esa presentación dentro de un marco de sentido. Esa es la primera función del duelo, duelo previo o duelo de objeto, práctica melancólica, meditativa, alquimia del corazón.

Melancolía, enfermedad y cura, oración, duelo, amor por los hombres hermanos de nuestro corazón, por el corazón del león y la pantera, por el ojo del águila imperial, duelo que alcanzas tu objetivo amado, dolor por lo perdido en el amado, amor del amor eterno y visión, rayo de luz y sombra, impasibilidad, potencia y rugido del león que nos amamanta, madre vampiro de todos los hombres santos, de los antiguos y los modernos buscadores de tesoros, Freud, Lacan, Genet y tantos otros místicos de la modernidad acaecida y muerta, y presentación de lo futuro, de lo por venir en la nueva presentación estética. Acto no concluido, pues la creación no concluye nunca, aunque recapitule, aunque se equivoque, avanza, vuela y planea sobre nosotros a la espera

del contagio por la imagen, del duelo en el acontecimiento de sentido de futuro en lo futuro de las presentaciones del arte del cuerpo fractal.

Incumplimiento del contrato que toda obra de arte promete y no concluye, fracaso de su entendimiento como significado o indicación de sentido por encontrar, por descifrar, en toda imagen u obra que se pretenda llamar a si misma OBRA DE ARTE.

5.2. Coda final

Como coda final, cola que todo discurso debe tener como una escoba que recoge los restos de sentido y amontona los despojos caídos de las palabras, las migajas de sentido desprendidas de lo dicho, las actividades y cosas que probablemente aunque ilógicas, tienen un sentido más verdadero y profundo, que va más allá de lo lógico y comprensible de lo escrito en estas frases y reflexiones que han sido mantenidas o soportadas en el quehacer del trenzar y el dibujar.

Trenzar como tejer son actividades de las que se obtiene un pensamiento trabado, dibujar es escribir textos de imagen-signo imposible de transcribir fonéticamente sin traicionar su sentido más profundo. Este texto ha sido redactado en un día a día, en el que me acompañaba a mi mismo haciendo trenzas y dibujos que organizaban el discurso haciendo esquemas topográficos y figuras de sentido, cinturones o cinchas fabricadas con nueve hilos de colores elegidos al azar con predominancia del verde, y otros completamente blancos, y esculturas con objetos antiguos y exóticos regalados, cosas reordenadas, invertidas y coronadas por un falo orlado con trenzas. Ofrendas manuales de estructuras mentales para un tejido de alfombra oriental, multicolor y azaroso trabajo que repite patrones y tiene ritmos fijos e inesperados. Montaje ordenado de lo mudo que habla en mi cuerpo, de los espasmos y conmociones de un cuerpo que yo he intentado transcribir en signos legibles y en pensamientos ordenados, en conexiones temporales imaginadas y vertidas en paralelo a la vida, a esa vida cotidiana y vulgar de hacer trenzas, de tejer con la pequeña muerte diaria de trocitos de piel que caen y que son imperceptibles, partes minúsculas de un cuerpo que al barrer aparecen, micro-textos, pergaminos infinitesimales, infinitos e incontables restos de capas que caen conforme otras nacen. Algo simple pero fundamental: morirse todos los días en una lluvia de trocitos a cámara lenta, recogerlos y limpiarlos, montarlos y ordenarlos.

Para nosotros hay en el limpiar, una extraña particularidad de lo humano, una guerra odorífera, un ritual de higiene personal y hogareño, una batalla cultural micro-biológica. Mientras escribo esto, vivo y limpio, hago trenzas y dibujos arcaicos, me ensucio y me limpio a mi mismo, friego con un mocho el suelo de una enorme casa señorial venida a menos. Casa plagada de objetos personales, muchos de ellos fabricados por nosotros, compuestos, arrojados, ordenados y desordenados acompañantes de la vida del artista que vive y crea en un mismo espacio, Robinson feliz, adanita y anacoreta que sabe auto-complementarse como un masturbador incansable que sabe de lo inútil y de lo útil, del gasto y del mal gasto, de la perdida y la entrega, de la pertenencia y el desapego.

Algunos han usado las ideas de Marsilio Ficino para demostrar con sus palabras que el hombre se distingue de las bestias por el lenguaje, en esa interpretación no estamos de acuerdo, en la obra de Raimundo Sabunde, traducida por Michel de Montaigne, el hombre no se distingue en casi nada de las bestias, y menos aún por el lenguaje, puesto que todas las bestias hablan a su manera. Para nosotros el lenguaje, desde un punto de vista de su análisis científico, etimológico o antropológico, se ha convertido en un laberinto en el que el hombre se pierde para acabar cayendo en la cárcel de la que quería escapar. Libramos una batalla perdida contra el cuerpo; Seria mejor la reconciliación corporal tras un duelo en el avance científico que permita un trasvase entre las ciencias positivas y las ciencias de lo humano.

Así que creemos que no hay mejor salida de este texto que un homenaje a algunos mis maestros de vida que expresan mejor que nosotros lo que desde un principio queríamos decir, una reciprocidad textual en una intimación intelectual de hermanos del alma, relación en la trasmisión aristocrática del conocimiento. Un filosofo y un poeta: Michel de Montaigne, que en la parte final de su *Apología de Raimundo Sabunde* transcribe, comenta y resume el magnifico libro de este autor y boticario

catalán y Raúl Zurita un poeta doliente y hermoso que habla e hilvana un discurso que en su voz cobra cuerpo y espesura enamorada de lo humano, demasiado humano.

Raimundo Sabunde:

“Comunicación con el ser no tenemos ninguna porque toda humana naturaleza está constantemente en el punto medio, entre el nacer y el morir; y no da de sí misma sino una apariencia obscura y sombría, y una idea débil e incierta; y si por acaso fijáis vuestro pensamiento en querer que conozca su ser, haréis lo propio que si pretendierais coger un puñado de agua: a medida que la mano vaya apretando y oprimiendo lo que por naturaleza se escapa por todas partes, más irá perdiendo lo que quiere retener y asir. Así que en vista de que todas las cosas están sujetas a pasar de un estado a otro, la razón, que en ellas busca una esencia real, se ve chasqueada constantemente, no pudiendo alcanzar nada de subsistente, porque todo o comienza a recibir forma o principia a morir antes de que sea nacido. Platón decía que los cuerpos jamás tenían existencia, y sí nacimiento, considerando que Homero hizo al Océano padre de los dioses, y a Thetis la madre, por estar en fluxión, transformación y variación perpetuos. Esta idea fue común a todos los filósofos anteriores a aquél, a excepción de Parménides, que consideraba las cosas como privadas de movimiento a la fuerza del cual da suma importancia. Pitágoras sentaba que toda materia está sujeta a modificación y es caduca; los estoicos, que el tiempo presente no existe, y que lo que llamamos presente no es sino la juntura de venidero y lo pasado, Heráclito creía que nunca un hombre había entrado dos veces en el mismo río; Epicarmes, que quien pidió dinero prestado no lo debe ya después; y que quien la víspera fue invitado a almorzar al día siguiente ya no está convidado, en atención a que no son las mismas personas; cambiaron ya , «y que una substancia mortal no podía hallarse dos veces en estado idéntico, pues a causa de la rapidez y ligereza del cambio, ya se disipa, ya se une, viene o va; de manera que lo que comienza a nacer no alcanza nunca la perfección del ser, en atención a que ese mismo nacer nunca acaba y nunca se detiene como habiendo llegado al fin, sino que a partir de la semilla va constantemente cambiándose y mudándose de un estado a otro; como de la semilla humana se hace primero en el vientre de la madre un fruto informe, son declinaciones, vicisitudes o transformaciones de aquello que no puede durar ni permanecer en su ser, por donde precisa concluir que Dios sólo existe, y no conforme a ninguna

medida del tiempo, sino según una eternidad inmutable o inmóvil, no medida por tiempo ni sujeta a declinación alguna; ante el cual nada existe, ni existirá después, ni será más nuevo o más reciente; sino que es un Ser naturalmente existente que por un sólo ahora llena la eternidad, y nada hay, que sea verdaderamente más que él solo, sin que pueda decirse ha sido y será; que no tiene principio ni tendrá fin».

A esta tan religiosa conclusión de un hombre pagano quiero añadir solamente las palabras siguientes de otro de igual condición, para cerrar este largo y engorroso discurso, que me procuraría materia sin culto: «Cosa abyecta y desdicha es el hombre, dice, si no eleva su espíritu por cima de la humanidad.» Concepto hermoso y deseo laudable, mas tan absurdo como lo uno y lo otro; pues pretender hacer el puñado más grande que el puño, la brazada mayor que los brazos, y esperar dar una zancada mayor de lo que permite la longitud de nuestras piernas es imposible y monstruoso; y lo mismo que el hombre se coloque por cima de sí mismo y de la humanidad, pues no puede ver más que con sus ojos ni coger más que con sus manos. Elevarse si milagrosamente Dios le tiende las suyas, renunciando y abandonando sus propios medios, dejándose alzar y realzar por los que son puramente celestes. Incumbe sólo a nuestra fe cristiana y no a nuestra resistencia estoica el aspirar a esa divina y milagrosa metamorfosis.”¹⁸⁴



Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592)

¹⁸⁴ MOINTAGNE; Michel de, *Apología de Raimundo Sabunde*. Madrid, Sarpe, 1984.

Conferencia Amor y Apocalipsis - Raúl Zurita - Universidad del Pacífico:

“El artista, el poeta no puede ni disolver a los demonios ni superarlos, tiene que mirarlos, tiene que quedarse fijo mirándolos y ser capaz de dar cuenta de toda esa zona oscura que hay en nosotros, quien no tiene una reserva de criminalidad no puede ser un artista, entonces la función del artista, del poeta es ser ese tipo que cruza el infierno, que cruza las situaciones más duras y terribles de lo humano, con toda esa capacidad de crimen, de mal, de destrucción, dar cuenta de eso, y al mismo tiempo dar cuenta de la extrema delicadeza de ser capaz de mostrar las dos cosas.

Cada uno de nosotros es el hijo de una doble historia, es el puerto de llegada de un río inmemorial de difuntos que no se interrumpió. Bastaría con que uno de nuestros antepasados hubiera perecido en una de tantas masacres en una de tantas pestes, en una de tantas catástrofes naturales, guerras, invasiones o genocidios que han recorrido la historia de lo que llamamos lo humano, que hubiese perecido antes de engendrar a quien iba a ser mi madre, es como una cara que desapareciera, cuantos no llegaron porque fueron cortados en un momento dado de la historia, (...) hay hijos que pudieron ser y no fueron porque no pudieron ser engendrados. Cada uno de nosotros es el testimonio máximo de una historia de amor y de supervivencia, de una historia de solidaridad que permitió que ese río no fuera truncado, que ese río inmemorial no se cortara. (...) la resurrección de los muertos se cumple en cada segundo, en cada instante de nuestra vida, cada uno de nosotros al hablar, al sentir, al mirar, al oír, al escuchar, esta mirando, hablando, escuchando, sintiendo, por todos aquellos que nos han precedido.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ ZURITA, Raúl, Conferencia *Amor y Apocalipsis*, Universidad del Pacífico. [en línea]. Disponible en: <http://zodiaccomunicaciones.cl/?porfolio=conferencia-amor-y-apocalipsis-de-raul-zurita>

6. FUENTES REFERENCIALES

6.1. LIBROS Y ARTÍCULOS

ALCAIDE, Jesús, RODRIGUEZ GARZO, Monserrat y otros, *Los nombres del padre*, Madrid, Brumaria, 2015.

ALIAGA, Juan Vicente y CORTES, José Miguel, *La creación artística como cuestionamiento*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

ALIP, Eufronio Melo, *Political and Cultural History of the Philippines. Philippines*, Phoenix Publishing, 1950.

ANONIMO, *Upanisads*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

ARENDDT, Hannah, *On Violence*, New York, Harcourt Brace & Company, 1969.

ARTAUD, Antonin, *El Ombligo De Los Limbos, El Pesanervios*, Buenos Aires, Aquarius, 1975.

ARTAUD, Antonin, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Madrid, Fundamentos, 1972.
 __ *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y la materia*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

BANE, Theresa, *Encyclopedia of Vampire Mythology*, USA, McFarland & Company Inc, 2010.

BAREAU, André, *Buda vida y pensamiento*, Madrid, Edaf, 1995.

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura; Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1997.

BARTH, Karl, *Carta a los romanos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2002.

BATAILLE, Georges, *El ojo pineal; El ano solar; Sacrificios*, Valencia, Pre-Textos, 1979.

__ *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989

___ *La literatura como lujo*, Madrid, Cátedra, 1993.

___ *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

___ *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

___ *La literatura y el Mal*, Barcelona, NORRESUR, 2010.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Latingráfica S.R.L., 2009.

BERTOZZI, Marco, *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi déi*, Ferrara, Franco Cosimo Panini Editore, 2002.

BETTENHEIM, Bruno, *The informed Heart*, Londres, Penguin, 1986.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

___ *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.

___ *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008.

BLOOCH, Ernst, *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2007.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

DE AQUINO, Tomás, *Suma de Teología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2001

DE HIPONA, Agustín, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1993.

___ *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortur, 2002.

___ *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos, 2004.

___ *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, *El antiedipo, Capitalismo y esquizofrenia I*, Barcelona, Paidós, 1998.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

___ *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores S.L., 2009

___ Georges, *Cortezas*, Santander, Shangrila, 2014.

DODS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 2001.

DOLTO, Françoise, *La imagen inconsciente de cuerpo*, Barcelona, Paidós, 2008.

DUBY, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1992.

___ *Guillermo el Mariscal*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

DÜRING, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. México, Traducción y edición de Bernabé Navarro, 1987.

EUGENIO, Damiana, *Philippine Folk Literature: An Anthology*, Philippines, University of the Philippines Press, 2007.

FOCILLON. Henri., *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.

___ *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, Madrid, 1977.

___ *Un dialogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1988.

___ *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta, 1990.

FRANCÉS, Alex, RODRÍGUEZ, Monserrat, ROMA, Valentín, LÓPEZ, Aramis, ABALLÍ, Ignasi, *8 cos enganxat*, Barcelona, Edicions Ajuntament de Barcelona, 2014.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.

___ *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 2012.

GARCIA, Jessie B., *A Movie Album Quizbook*, Iloilo City, Philippines, Erehwon Books & Magazine, 2004.

GENET, Jean, *Nuestra Señora de las Flores*, México, Juan Pablos Editor, 1973.

___ *Milagro de la rosa*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2010.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

HUICI Miranda, A., *Las grandes batallas de la reconquista durante las invasiones africanas (almorávides, almohades y benimerines)*, Editorial: INSTITUTO DE ESTUDIOS AFRICANOS, MADRID, 1956.

IKEDA, Daisaku, *El mundo de los Escritos de Nichiren Daishonin*, Japón, Soka Gakkai, 2002,

KRISTEVA, Julia, *El cristo muerto de Holbein, Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Alfaguara, 1990.

LACAN, Jacques, *El rapto, o el arrebató de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

__ *La significación del falo, en Escritos II*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1987.

__ *Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad femenina, en Escritos II*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1987.

__ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro IV: La relación de objeto, 1956-1957*, Barcelona, Editorial Paidós, 1994.

__ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro V: Las formaciones del inconsciente*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.

__ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro X: La angustia*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.

__ *Seminario XVII. De un discurso que no fuera del semblante*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983.

LEIRIS, Michel, *La literatura considerada como una tauromaquia*, Barcelona, Tusquets, 1975.

LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnick, 1989.

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004.

LOTMAN, Yuri. M., *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Revista de Occidente, Madrid (2008)

LUKACS, John, *Cinco días en Londres*, mayo de 1940: Churchill solo frente a Hitler. Madrid, Turner, 2001.

__ *El Hitler de la historia: juicio a los biógrafos de Hitler*, Madrid, Ediciones Turner, 2003.

__ *Junio de 1941: Hitler y Stalin*, Madrid, Ediciones Turner, 2007.

__ *Sangre, sudor y lágrimas: Churchill y el discurso que ganó una guerra*, Madrid, Turner, 2008.

__ *El futuro de la historia*, Madrid, Ediciones Turner. 2011.

__ *Historia mínima del siglo XX*, Madrid, Turner, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane, *Divagaciones, seguidos de prosa diversa y correspondencia*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

__ *Poesías, seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2003.

- MADARIAGA, Salvador, *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- MISHIMA, Yukio, *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, Madrid, La esfera de los libros, 2001.
- MISHIMA, Yukio, *Confesiones de una máscara*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, la marca editora, 2003.
 __ *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962.
 __ *La gaya ciencia*, Madrid, A. L. Mateos, 1994.
 __ *Más allá del bien y del mal, Ecce Homo*, Madrid, Libsa, 2000.
 __ *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2002.
 __ *La genealogía de la moral*, Madrid, Edimat, 2011.
- FRANK, Niklas, *In the Shadow of the Reich*, Alfred a Knopf, 1991.
- PANIKKAR, Raimon, *El silencio de Buddha, 1970-1996*, Madrid, Siruela, 2000.
- PARAISO, Salvador; PARAISO, Jose Juan. *The Balete Book: A Collection of Demons, Monsters and Dwarfs from the Philippine Lower Mythology*. Philippines, Giraffe Books, 2003.
- PHILLIPS, Adam, *La caja de Houdini, Sobre el arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza, 2008.
- PRECIADO, Beatriz, *Testo yonki*, Madrid, Espasa, 2008.
- RAMOS, Maximo D., *Creatures of Philippine Lower Mythology*, Philippines, Phoenix Publishing, 1971.
- RODHE, Erwin, *Psique, la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- RODRIGUEZ GARZO, Monserrat, *Estados de dolor*, Murcia, CENDEAC, 2011.
- RUMI, Yalal ud-Din, *Rubayat*, Sevilla, Plaza y Janés, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul, *San Genet, comediante y martir*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- SADE, Marques de, *Saló o los 120 días de Sodoma*, Reino de Cordelia, Madrid, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2003.
 __ *Venir al mundo, venir al lenguaje*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2006.

STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

STOKER, Bram, Espasa Libros, Madrid, 2008.

TILLICH, Paul, *Dogmática*, Madrid, Editorial Trotta, 2013.

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les Limbes du pacifique*, París, Gallimard, 1976.

VONNEGUT, Kurt, *Matadero cinco*, Barcelona, Anagrama, 2007.

ZURITA, Raúl, *Purgatorio*, Madrid, Visor Libros, 2010.

6.2. CATÁLOGOS:

- FUNDACIÓ LA CAIXA, *Pulsió*, [catálogo], Barcelona, Fundacio La Caixa, 1991.
- OBRA SOCIAL LA CAIXA Y MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE, *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, Madrid, Obra Social La Caixa y Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.
- EACC, *Tiempo suspendido*, [catálogo], Valencia Generalitat Valenciana, 1999.
- WHITE CUBE, *Doris Salcedo's Un-forms*, Londres, White Cube, 2007.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *monólogos y diálogos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

6.3. Recursos electrónicos en red:

AL-YAFI'I, 'Abdallah, *El jardín de las flores perfumadas*, versión española de Horacio Artemio Saucó. [en línea] Disponible en:
<http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Sufismo/EI%20Jardin%20de%20Las%20Flores%20Perfumadas.pdf> [consulta: 2013-07-28]

AURELIO, Marco, *Meditaciones*.
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/M/Marco%20Aurelio%20-%20marco%20aurelio%20meditaciones.pdf

BASUALDO, Carlos, *Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo*, London: Phaidon, 2000. [en línea]. Disponible en:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1081278/language/es-MX/Default.aspx> [consulta: 25/10/2015].

BARTH, Karl, *Carta a los romanos*, BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, 2002. [en línea] Disponible en:
http://www.bac-editorial.com/catalogo/resena_14216_NOR583_-_lnidce.pdf [consulta: 17/07/2015].

BOCACCI, Giovanni, *El Decamerón*, libros en red. [en línea] Disponible en:
www.librosenred.com [consulta: 22/05/2015]

Blog del "Institut d'Estudis Sufís" de Barcelona, centro catalán independiente, dedicado al estudio de la obra del místico persa Mawlânâ Rûmî (1207-1273) y el cultivo del sufismo mevleví, en nuestro ámbito cultural.
 Entrevista a Halil Bárcena, traductor del Dîwân de Mansûr Hal-lâj (Fragmenta, 2010), por Inara Asensio. [en línea] Disponible en:
<http://instituto-sufi.blogspot.com.es/2010/05/entrevista-halil-barcelona.html>
 [consulta: 2013-07-12]

DELEUZE, Gilles, *NIETZSCHE Y LA FILOSOFÍA*, Traducción de Carmen Artal. , Barcelona, Editorial Anagrama. [en línea] Disponible en:
http://medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_nietzsche_filosofia.pdf
 f. [consulta: 8/05/2015].

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en Filosofía*, Traducción de Ana María Palos, México, Siglo XXI, Edición digital de Derrida en castellano, 1994. [en línea]. Disponible en:
<http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/apocaliptico.htm> [consulta: 12/09/2015].

ELKIN, Mario, *La Melancolía en Aristóteles*. [en línea] Disponible en:
<http://marioelkin.com/blog-la-melancolia-en-aristoteles/> [consulta: 7/08/2015].

ESPALIÚ, Pepe, *Retrato del artista desahuciado*, El País, 1 de noviembre de 1992. [en línea] Disponible en:
http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html [consulta: 08/09/2015].

FERNANDEZ, Jorge, *El azar del retorno. Una aproximación a Mallarmé y Nietzsche*, A Parte Rei 73. Enero 2011. [en línea] Disponible en:
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo73.pdf> [consulta: 19/09/2015].

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, 2001. [en línea]. Disponible en:
http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/Hal-Foster-El-Retorno-de-Lo-Real.pdf [consulta: 16/09/2015].

FRANCÉS, Alex y otros autores, *8 cos engaxat*, publicación del Ajuntament de Barcelona, 2014. Blog. [en línea] Disponible en: <https://8cosengaxat.wordpress.com/>

FRANCÉS, Alex, *Dispositivo visual en espera*, vídeo producido para el proyecto expositivo: *Estados de dolor*, presentado en el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia en 2009. [en línea] Disponible en: <https://vimeo.com/149315591>

FREUD, *Obras completas, Tomo XIV, Duelo y melancolía*, Amorrortu Editores, 1993. [en línea]. Disponible en:

<http://edipica.com.ar/archivos/leandro/psicoanalisis/general/freud5.pdf> [consulta: 12/07/2015].

GALINDO, Emilio, *Los santos en el islam y Muhámmad*, entrevista realizada por la plataforma web De Oriente a Occidente el 10 de octubre de 2012, que aparece en el blog Darek-Nyumba. [en línea] Disponible en: <https://emiliogalindo.wordpress.com/2013/10/02/los-santos-en-el-islam-y-mahoma/> [consulta: 09/07/2015]

GOLDA-PONGRATZ, Kathrin, *ESPACIOS DE MEMORIA - CONFIGURAR IDENTIDAD URBANA EN TERRITORIOS CONFLICTIVOS, REFLEXIONES ENTORNO A LIMA/ PERU*, Clemson University, USA/ Universitat Politècnica de Catalunya, España. [en línea]. Disponible en: http://n-aerus.net/web/sat/workshops/2011/PDF/N-AERUS_XII_Golda-Pongratz_kathrin_RV.pdf [consulta: 16/10/2015].

GRAVES, Melina, *Imágenes imposibles. Fotografía, enunciación y memoria*. [en línea] Disponible en: http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/02_2_Melina%20Graves.pdf [consulta: 07/05/2015].

HADOT, Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?* [en línea]. Disponible en: <https://juanfermeija.files.wordpress.com/2012/07/hadot-pierre-c2bfquc3a9-es-la-filosofc3ada-antigua-2000.pdf> [consulta: 14/08/2015].

IBN AL-NAFIS, *Theologus Autodidactus*, pdf. [en línea]. Disponible en: <https://islamtheologyscience.files.wordpress.com/2012/09/theologus-autodidactus-of-ibn-al-nafis.pdf> [consulta: 13/06/2015].

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf> [consulta: 09/04/2015].

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, pdf. [en línea]. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/K/Kant,%20Immanuel%20-%20Critica%20a%20la%20razon%20pura.pdf [consulta: 11/06/2015].

LACAN, Jacques, *Seminario 10 bis Los Nombres del Padre*. [en línea]. Disponible en: <http://psikolibro.blogspot.com.es/2007/11/libros-gratis.html> [consulta: 17/03/2015].

LACAN, Jacques, *Seminario 10 1962-1963 LA ANGUSTIA*, PsiKolibro, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://cuerpo-txts-lacan-jacques.wikispaces.com/file/view/L-10vc-09.pdf> [consulta: 08/05/2015].

LACAN, Jacques, *Seminario VI: El deseo y su interpretación Clase 8*, PsiKolibro, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://cuerpo-txts-lacan-jacques.wikispaces.com/file/view/L-06vc-01.pdf> [consulta: 09/05/2015].

LÓPEZ, Antonio, semanario XL Semanal, entrevista realizada con motivo de la exposición del Prado sobre Velázquez. [en línea]. Disponible en: <http://www.raicesdeeuropa.com/6196/> [consulta: 08/09/2015].

LLAVONA, Rafael BANDRES, Javier, *Gómez Pereira y la «Antoniana Margarita», Personajes para una historia de la psicología en España*, 1995. [en línea]. Disponible en: <http://filosofia.org/cla/per/1995band.htm> [consulta: 07/09/2015].

MARTÍ MARÍ, Silvia, “*Deshaciendo el vínculo melancólico, sufrimiento interior, dolor de género y nuevas subjetividades en el arte contemporáneo (body art “dolorista” y “giro performativo”)*”, Revista: Arte y Políticas de Identidad, Universidad de Murcia, 2009. [en línea]. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/89431> [consulta: 12/10/2015].

NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*, FRACTAL, revista online, 2014. [en línea]. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/F34nancy.html> [consulta: 08/05/2015].

NUÑEZ, Cristina, vídeo. [en línea] Disponible en: <https://vimeo.com/47436146> [consulta: 13/07/2015].

PEREZ, Juan Diego, *Alegorías de la lectura/duelo, Los espectros (i)legibles de Paul Celan y Doris Salcedo*, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura. ISSN 2248-7018. [en línea]. Disponible en: http://www.academia.edu/19727698/Alegor%C3%ADas_de_la_lectura_duelo_los_espectros_i_legibles_de_Paul_Celan_y_Doris_Salcedo [consulta: 13/12/2015].

ROLDÁN, Alberto, *La epistemología escatológica de Wolfhart Pannenberg, Teología y cultura*, año 1, vol. 2 (diciembre 2004). [en línea] Disponible en: http://www.teologiaycultura.com.ar/arch_rev/a_rolدان_pannenberg.PDF [consulta: 05/09/2015].

RUMI, Mawlânâ, *El Mathnawi*, pdf, p. 30. [en línea] Disponible en: http://www.bibliotecaespiritual.com/pdf_obras/EI%20mathnawi+.pdf [consulta: 02/08/2015]

SALCEDO, Doris, entrevista en su estudio, subtitulada en castellano. [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9AAst32Ss7w> [consulta: 06/01/2015].

SCHLEIERMACHER, Friedrich, *LA FE CRISTIANA*, pdf. [en línea]. Disponible en: <http://www.sigüeme.es/docs/libros/la-fe-cristiana.pdf> [consulta: 04/07/2015].

TOURNIER, Michel, *Viernes o los limbos del Pacífico El Rey de los Alisos Los meteoros*. [en línea] Disponible en: <http://www.serlib.com/pdflibros/9788420411101.pdf> [consulta: 12/08/2015].

WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, 2010. [en línea] Disponible en: http://www.cva.itesm.mx/biblioteca/Files/Wilde_Oscar_-_El_retrato_de_Dorian_Gray1.pdf [consulta: 2/09/2015]

ZDF, reportaje, *La invasión, el estallido de la Segunda Guerra Mundial La primera víctima*, una producción de ZDF. [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6EwKlu0Hm4c> [consulta: 12/08/2015].

ZURITA, Raúl, 1951, considerado una de las voces más destacadas en lengua española, autor de "*Purgatorio*", "*Anteparaíso*", "*Canto a su amor desaparecido*", "*El amor de Chile*", "*La vida nueva*", "*Sobre el amor y el sufrimiento*", "*Poemas militantes*"

y su libro titulado con su nombre, *Zurita*. En esta entrevista habla de su poética y sus incursiones performativas. [en línea]. Disponible en:
<http://www.telam.com.ar/notas/201505/103766-apocalipsis-y-renacer-en-la-poesia-del-chileno-raul-zurita.html> [consulta: 6/03/2015].

ZURITA, Raúl, Conferencia *Amor y Apocalipsis*, Universidad del Pacífico. [en línea]. Disponible en:
<http://zodiaccomunicaciones.cl/?porfolio=conferencia-amor-y-apocalipsis-de-raul-zurita>

ZURITA, Raúl, *Sobre volver a El canto general de Pablo Neruda*.
https://www.youtube.com/watch?v=5j5_W2kyIJ4 [consulta: 08/07/2015].

6. 4. Filmografía:

BEKMAMBETOV, Timur (Dir) (2012) *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*. Estados Unidos.

BOORMAN, John, (Dir) (1981) *Excalibur*, Inglaterra-Estados Unidos.

BRESSON, Robert, (Dir) (1974) *Lancelot du Lac*, Francia.

CRONENBERG, David (Dir) (1988) *Inseparables (Dead Ringers)*, Canadá.

OSHIMA, Nagisa (Dir) (1999) *Gohatto*, Japón.

DREYER, Carl Theodor (Dir) (1928) *La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc)*, Francia.

__(1955), *Ordet (La Palabra)*, Dinamarca.

__(1932) *Vampyr (Der Traum des Allan Grey)*, Alemania-Francia.

FASSBINDER, Rainer Werner (Dir) (1982) *Querelle*

HUSTON, John (Dir) (1969) *Paseo por el amor y la muerte (A Walk with Love and Death)*, Estados Unidos.

JORDAN, Neil (Dir) (1994) *Entrevista con el vampiro*, Estados Unidos.

LANZMANN, Claude (Dir) (1985) *Shoah*, Francia.

PASOLINI, Pier Paolo (Dir) (1969) *Medea*, Italia.

__(1975) *Saló o los 120 días de Sodoma*, Italia.

SPIELBERG, Steven (Dir) (2011) *Lincoln*, Estados Unidos.

ANEXOS

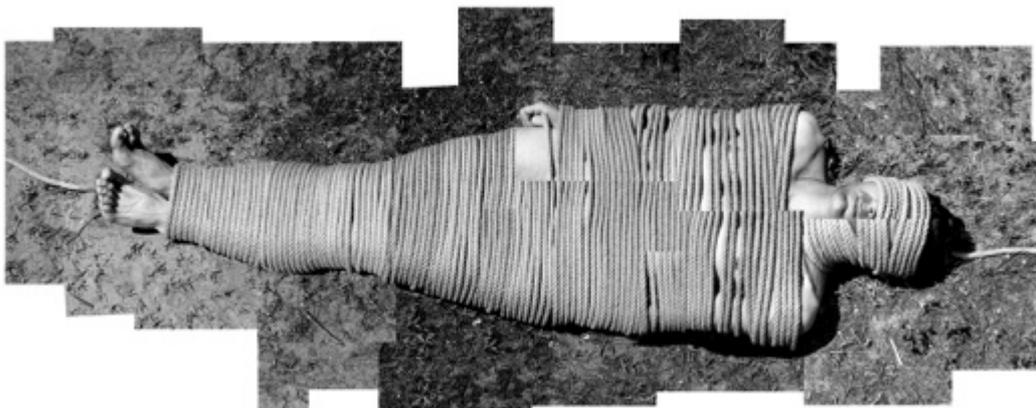
ANEXO I

Relato de la producción de *8 cos enganxat*

Tejer-trenzar-religar

Sin renunciar a la cosa de siempre en la práctica del arte, hacer una propuesta para una didáctica nueva que resida en la actualidad de la experiencia estética.

Con la máxima intensidad física tejerme un cuerpo con el límite que el dolor impone.

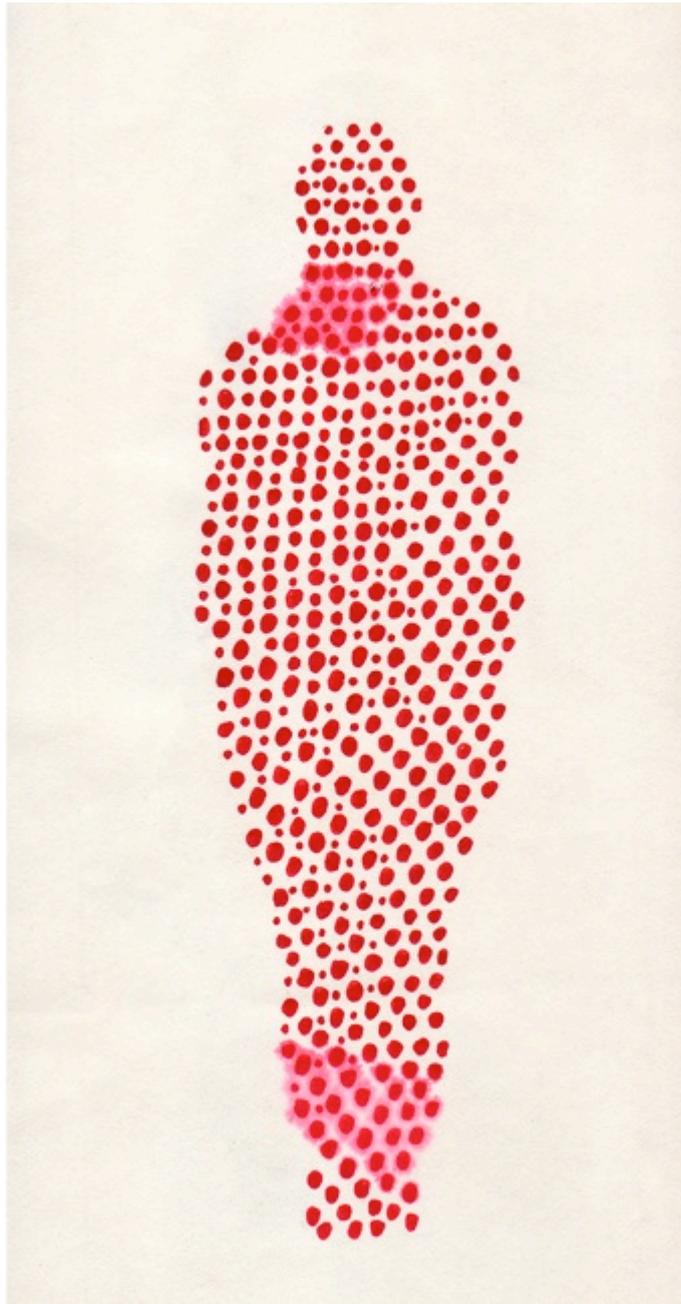


Escucha la voz de Buda, detén tu sericultura, 1993, fotomontaje B/N, 53 x 104 cm

Antes de tejer, bordar

Hay cosas que no se pueden ver si no las tocas.

El primer trabajo al que me enfrenté fue un pequeño círculo realizado con la técnica de bordado en relieve, práctica a la que me introduje gracias a un curso de 3 horas en una mercería regentada por gente muy joven. Acudí allí gracias a una amiga que lo organizaba y que más tarde me iniciaría en el ganchillo, persona a quien siempre estaré agradecido por lo mucho que ha desencadenado. Sentado a la mesa en compañía de al menos 12 mujeres jóvenes, comencé a bordar aquel círculo que salió de forma bastante desigual. A pesar de lo decepcionante del resultado me lo tomé como un reto, y con mucha práctica conseguí plasmar el proyecto que tenía en mente: pasar a un mantel bordado un pequeño dibujo muy simple de una silueta mía creado a base de pequeños puntos rojos de rotulador, confiriendo al pequeño boceto las dimensiones de un autorretrato a tamaño natural de mi cuerpo.



S/T, sobre 1990, tinta sobre papel, 12 x 24 cm

El banquete

Esta nueva versión del dibujo se bordó con hilo negro sobre tela negra con algunos detalles en marrón y azul. La pieza nace con la pretensión de hacer un dibujo palpable, una reproducción táctil de mi cuerpo, texto que se ofrece.

La imagen y lo real

La imagen no es un fenómeno esencialmente visual sino una producción interna conformada por informaciones previas y por las contingentes que se pueden obtener por las cinco vías conocidas. Se encuentra a un tiempo vinculada y desvinculada de lo real. Es el lugar de producción de realidad para el ser.

Este dibujo me obsesiona desde hace mucho tiempo. Lo cierto es que no recuerdo exactamente cuándo lo hice, pero siempre me he preguntado por qué sé con tanta certeza que que es este, y no otro, el que me retiene y me dibuja a modo de emblema. Quizás porque procede de un acto insistente de inscripción y porque está transcrito en otros trabajos que reiteran este proceso de investidura, que es actual y a la vez inactual, como se ve en *La siesta de la conciencia*, una pieza de 1992 compuesta por una silueta a base de secciones circulares de madera y un montaje de fotografías en B/N donde se recompone y se estira un cuerpo tumbado de espaldas sobre un tronco cortado.

Fotografiado en B/N por secciones para más tarde poder recomponerlo, y a la vez estirarlo, esa imagen reconstruida alude a un sueño recurrente en el que sentía que mi cuerpo se estiraba y encogía repetidamente en una cadencia a veces placentera, a veces angustiosa. Era una sensación como de que la conciencia de mi cuerpo estuviera sujeta a una doble fuerza que lo expandiera y contrajera al mismo tiempo, sin que yo pudiera hacer nada por impedirlo, en un desdoblamiento en el que mi conciencia se encontraba al mismo tiempo dentro y fuera de mi cuerpo.

La silueta de madera a tamaño natural que acompañaba a ese montaje de fotografías se realizó a partir de este dibujo y formaba una trama regular-irregular de círculos unidos entre sí, dejando zonas interiores de diferentes formas y tamaños. En dos de estos huecos se leían escritas en la pared las palabras en magiar: *hideg*, *meleg* (frío, calor) en azul y rojo respectivamente.



La siesta de la conciencia, 1992, fotomontaje B/N y piezas de madera, 220 x 180 cm

Lijar, limpiar, fregar, lustrar; un rozarse del cuerpo con los objetos

Lijar

Desgastar la piel de los objetos, rozarlos hasta que su tacto sea suave, pensando en quien los vaya a tocar.

Limpiar

Lo limpio, lo puro, no puede ser lo intocado, pues, por definición, aquello que está libre de mancha no existe fuera de este mundo material. Para mí, la pureza reside en el denodado y continuado esfuerzo por limpiar, por pulir lo manchado.

Manchar y limpiar son partes de un mismo y doloroso proceso que deja tras de sí un rastro de línea, una marca en el dibujo.

Fregar

Hay días que paso dos y tres veces la fregona por la casa. Lo hago pensando en este texto, que redacto en mi cabeza mientras repaso el suelo metódicamente siguiendo los itinerarios acostumbrados.

Me gusta mucho también lavar los platos. El discurrir del agua y el trabajo con los objetos me relaja. Esas tareas cotidianas me han permitido tomar conciencia de la importancia de la visión táctil, la mejor forma de saber si un cazo está realmente limpio y libre de cercos es pasar la mano para percibir las sutiles diferencias a las que no alcanza el ojo. Aquí el tacto me informa de lo que la visión no puede, reforzando la idea de que la imagen es algo recompuesto, fruto de una red de informaciones de conocimientos y experiencias previas que confluyen en una representación interna a la que llamamos imagen.

Lustrar

Bruñir como quien pule un espejo de bronce percutido hasta conseguir que nuestra imagen se refleje en él con toda nitidez. También perforarla punto por punto, coserla, bordarla.

El placer y el dolor de repetir

La repetición de un acto lo descarga de su sentido original, ya que cuando actos iguales y repetidos se encadenan la monotonía anula su particularidad, de forma que los intervalos ya no funcionan para separar entidades únicas o diferenciadas, sino repeticiones, igualdades.

Notas iguales a intervalos iguales producen un efecto que hace aflorar un pensar descabalgado, separado del sentido de lo contable.

(Lo contable es lo susceptible de ser reducido a número, pero también lo que se puede nombrar).

Pensar el bordar

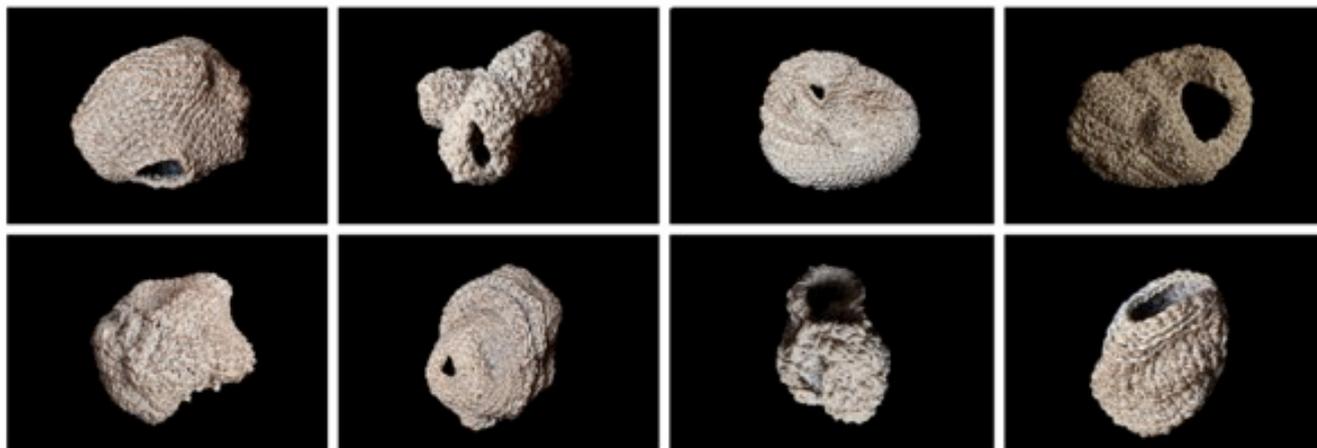


El banquete, 2012, Mantel bordado, 100 x 180 cm

Repetición y avance

Estuve bordando en verano. Necesitaba mucha luz para poder distinguir las puntadas negras sobre el negro. Bordar es un trabajo de precisión que requiere controlar muchos elementos; te obliga a concentrarte en el diseño y a seguir planes precisos y líneas bien trazadas. Sentado en una silla baja y de espaldas al ventanal, aprovechando la luz de las largas jornadas del verano y en una posición que irremediamente traía a mi mente imágenes maternas, comencé la dura tarea de intentar bordar aquella enorme superficie cuajada de círculos irregulares trazados en blanco sobre la tela negra. Pero pronto comprobé que rellenar una superficie tan grande como aquella iba a suponer un trabajo ingente. Así, durante el proceso, surgió la posibilidad de jugar a no completar el diseño, sugiriéndolo tan solo por partes e incorporando los diseños casuales que iban saliendo al ir trazando recorridos de unos círculos a otros. Fue así como nació la idea de trabajar sobre el modelo del dibujo original para realizar un diseño que implicara la elección de unos puntos y la exclusión de otros, en una toma creativa de decisiones sobre un patrón fijo, creando recorridos entre círculos completos e incompletos y dejando zonas vacías que podían ser interconectadas entre sí por la imaginación hasta completar la imagen.

8 cos enganxat



8 cos enganxat, 2012, 8 fotografías de 45 x 67,5 cm. cada una

Nacen mis hijos como abortos de cuerpo, deformes e incompletos; son los órganos parciales de un cuerpo futuro, sacos con anos que conforman espacios de circulación y sujeción, redes extendidas en un medio placentario que pertenecen a un interior vislumbrado.

La madre enfermera



La madre enfermera, 2013, ganchillo de algodón y pipetas de laboratorio. 30 x 100 cm

La dosificación de la madre

En todo este proceso han ido aflorando escenas de una edad temprana e imprecisa, el entretener de labores maternas desde abajo, desde la pequeñez de un cuerpo que asiste atónito a la manipulación precisa de todo tipo de instrumentos. A mis ojos, aquella mujer parecía sobrehumana, incluso brutal, tal era su determinación tanto al impartir alimento o cuidados como para administrar un dolor cuando era necesario.

Manipulación

Manipular, controlar con la mano, con el gancho, con el brazo; seducir y acariciar el material que se resiste, dirigirlo teniendo en cuenta su capacidad de resistencia y permitirse ser dominado por él.

Soltar, parar, dejar que las cosas sean. Dar a esa cosa su forma y buscar su posición sobre el plano, mirarla, fotografiarla, hacerme en ella.

Relato de una lesión

Usando el dolor

Fue tal la intensidad y el entusiasmo desmedido de esta primera parte de la producción que acabé por hacerme daño y producirme una inflamación en el tendón del dedo pulgar de la mano derecha que se proyectó a lo largo de todo el brazo. Me dolía muchísimo y me impedía realizar la pinza, ejercicio indispensable para la manipulación.

Fue aquí donde apareció el límite como elemento imprescindible para la producción, como una detención que hace posible la creación de sentido.

Lo que hice

Tejer con cuerda de cáñamo trenzado o palangre es un ejercicio duro y más si es la primera vez que lo haces; pero el resultado es muy interesante. Hay para mí una conexión natural entre la cuerda la madera y la carne, de modo que ver crecer estas vejigas de cuerda-carne entre mis manos ha sido un verdadero y doloroso placer muy relacionado con el engendrar, con el entrañar.

Tal era la fuerza que cobraba el material al ser retorcido que, literalmente, me guiaba y conducía, exigiéndome su conformación y su remate, transmitiéndome la sensación de ir completando por partes un cuerpo donde cada elemento sugería una función desconocida y, a un tiempo, familiar.

Después, lavar, quemar, tinter, desleír, frotar, sumergir, enjuagar, secar...

Forzar el roce y el desgaste, repetir alternativamente actos de adición y de remoción de veladuras de color, de teñido, lavado y secado.

El mirón

Ordenar, organizar, componer, mostrar, ocultar...

Hacer fotos de los objetos ha supuesto, como ocurre siempre, el placer de mirar y de poseer, y también de leerse y ofrecerse, e incluso una forma de aceptarse. En todo caso, completan el acto.

Pensar el ganchillo

Hacer con una hebra un lugar para el dibujo y el texto.

Control y pérdida del control

Hacer ganchillo en la forma en que yo lo practico implica una doble estrategia. Por un lado, parto de una cierta idea preconcebida, que a su vez se sustenta en todo momento de una misma imagen, un mismo deseo: literalmente, el de hacerme un cuerpo; y, por otro lado, el de dejarme llevar por impulsos y por tomas de decisión mucho más puntuales y concretas, inmersas en un tiempo y un proceso específicos, dejando que la propia pieza se vaya configurando a sí misma a partir de los resultados de estas decisiones, alternando control y pérdida de control, en un transcurrir que permita aparecer sobre el patrón interrupciones, incorrecciones, arbitrariedades.

La duplicación de la atención y el dialogo interno

Reflexionar mientras hago ganchillo es un pensar que se sostiene en un hacer. Lo que se obtiene es una trenza de pensar y obrar.

Al tejer ofrezco a la atención la posibilidad de discurrir por canales paralelos, ya que al realizar una acción que se repite, una parte de la atención puede desplazarse hacia otro lugar. Es como si al crear esta duplicación de los centros de atención se accediera o facilitara el dialogo interior, procurando formas más fluidas del pensar.

Trenza de acciones

La banda de Moebius tiene una sola cara aunque parezca tener dos; la duplicación de la atención muestra una estructura paralela, doble en apariencia, pero que induce a la convergencia; un paralelismo que se retuerce creando lazos. Al cortar una cinta de Moebius a lo largo se obtienen dos resultados diferentes, según dónde se efectúe el corte. El resultado de efectuar un corte a la mitad exacta del ancho de la cinta es una banda más larga pero con dos vueltas; y si esta banda se vuelve a cortar a lo largo por el centro de su ancho, se obtienen otras dos bandas entrelazadas. Conforme vamos cortando cada una a lo largo, van surgiendo más bandas entrelazadas. Es como ese paseante distraído que camina ensimismado, ausente solo en parte, pues mientras disfruta de su dialogo interior también lo hace con la acción misma

del pasear, enlazándose en su transcurrir ambas experiencias en una sola, pero doble al mismo tiempo, estimulándose recíprocamente.



Cosas aún por nombrar, 2013, gachillo de algodón, 5 piezas de diversos tamaños de entre 30 y 50 cm

Tejer a partir de una banda de Moebius te transmite la extraña sensación de estar creando un objeto que se abre y se cierra sobre sí mismo, que se retuerce y crece tanto hacia dentro como hacia fuera. Me resulta curioso ese tejer algo que, en realidad, carece de utilidad concreta y que tampoco pertenece a ninguna de las formas del Arte, relacionándose más bien con prácticas tradicionales y artesanales. Son cosas tejidas que a veces me recuerdan raros objetos de culto. Sin embargo, por la técnica utilizada y por el material, se asemejan a algo utilitario, parecen hechas para el cuerpo, como suelen pasar con las cosas tejidas: zapatos, alfombras o vestidos. Sin embargo, estas *cosas aún por nombrar* están ahí solo para producir un efecto estético, como caprichos situados justo en el borde de la utilidad de las cosas.

Regular-irregular, desbordamientos

En ese proceso repetitivo de encadenar lazos, de añadir piezas de forma ordenada, a veces se produce un crecimiento tumoral descontrolado que me recuerda el crecimiento celular canceroso y algunos dibujos de Pepe Espaliú. En este proceso regulado de añadir puntos aparece un exabrupto, un salirme de la línea en dirección inesperada, una toma de decisión arbitraria que condicionará todo el resultado. Una compulsión, un descentramiento sobre el

que, a partir de ese momento, girará la pieza. Es como si la pulsión se desencadenara y no pudiera hacer nada por impedirlo; solo parar, reposar y retomar más tarde para reconducir, aceptando las nuevas posibilidades que dicho descentramiento abre.

Negro



Negro, 2012, 8 + 1 objetos de ganchillo de palangre, escayola y otros materiales, 8 + 1 peanas de 60 x 40 x 60 cm

El 4, momia de feto color negro, hueso negro brillante casi negro.

No conozco el negro absoluto.



Negro, pieza numero

Pensar el hueso

Entiendo el hueso como el superobjeto que sustancia una topografía dividida entre un aquí y un allí. *Ver* el hueso, es traspasar ese límite.

El 9, dos partes separadas por torsión y unidas en la imagen.



Negro, pieza numero 9

Armadura



Armadura, 2012, 9 objetos de ganchillo pintado y escayola sobre tabla de madera de 82 x 130 cm

Investir un cuerpo

Al principio ya estaba todo allí, las 9 armas se disponían sobre mi mesa:

1 roja, un puñete, *un fallo*

2 verde prado, la borgoñota, *el bien*

3 azul oscuro, la celada, *una máscara para revelar el rostro interior*

4 y 5 amarilla y anaranjada, dos vómitos, *beneficios*

6 verde vejiga, la culera, *lo propio*

7 azul oscuro, una llave, *la voz*

8 verde prado, el vaciado de *Hermanos*, *la apertura*

A partir de eso (que ya estaba allí) ¿me moldeé? ¿Es eso (lo que concebí entonces) lo que me hace ahora? ¿Es eso que imagino (ahora) lo que media?

¿Es el patrimonio un cuerpo? ¿Es un vestido para la vida real?

9 *En cinta*

Engrama

(La pieza numero 9 de la *armadura* es este engrama doble, configuración interna que no esta disponible sobre la mesa, objeto intimo del que solo podemos ver su imagen rotando en un monitor).



En cinta, 2012, Ganchillo de palangre de cáñamo pintado y vídeo

Silencio

Alex Francés 2013

ANEXO II

Estados de Dolor, conversación con Monserrat Rodríguez Garzo, Murcia, CENDEAC, 2011.

“De la conversación con Alex Francés

A. F. Hola Montse, voy a empezar.

Antes que nada pensaré el porqué de escoger "Los toros" como lugar, y lo haré a partir de lo sucedido en el encuentro real con un torero, Rafaelillo, y lo que dijo de que el toreo es un arte y no un deporte sin más, una habilidad, ya que en los toros existe un peligro mortal. Igualmente esclarecedoras han sido las reflexiones aportadas por Michel Leiris en su texto *La literatura considerada como una tauromaquia*.¹⁸⁶

Pienso que mi interés por los toros arranca de su relación con la exposición como elemento esencial de lo artístico. En el caso del toreo me interesa la máxima exposición al cuerno y la forma de eludirlo, de salvarse; torear es, en este sentido un acto poético de exposición.

Me interesa la posibilidad de relacionar esa exposición del torero con la del artista que se confiesa en su texto, que se expone en él mostrando toda su verdad a la luz y tornándose, al hacerlo, vulnerable y al mismo tiempo más fuerte; No podemos olvidar que toda confesión está marcada por el deseo de perdón, de comprensión y superación de un algo oscuro que debe ser extirpado situándolo bajo el foco de la mirada de los otros.

¹⁸⁶ Leiris Michel, *La literatura considerada como una tauromaquia*, Cuadernos ínfimos 68, Barcelona, Tusquets, 1975.

La confesión como género literario o artístico exige, al igual que la tauromaquia, el cumplimiento estricto de ciertas normas básicas. Aunque se nos permita explicarnos, en la confesión no podemos mentir. Del mismo modo el torero no puede zafarse del toro, debe cruzarse en su trayectoria aunque se le permita desviarla, jugar con ella y salvarse. La confesión es un acto de exposición de lo verdadero que pretende ir más allá de la mera autoinculpación, que aspira a una comprensión por parte del otro y a una superación de una situación dada, igual que el torero pretende ir más allá de un simple exponerse al peligro. Jugando con los tiempos precisos de esa verdad mortal, el torero logra transformarla, superarla, creando un antes y un después. Se trataría aquí de un acto completo puesto que culmina con una muerte, y en él se regula formalmente el goce de acercarse y salvarse de eso mortal, haciendo partícipe a través del ojo al otro, al espectador.

Hola Montse, sigo:

(Toros = dispositivo real de regulación del dolor en tanto que goce, o al revés).

Real porque juega con hechos reales, con un suceso especialmente real, frente a otras manifestaciones artísticas que actuarían más como sustitutos de un suceso real.

Si vemos los toros como dispositivo de regulación de goce, ¿qué clase de goce regula? El goce de la mirada sobre la interacción de un hombre con una bestia donde el torero se expone al cuerno del animal, se pone en situación de peligro mortal. Hay goce en esa posibilidad de algo que, por otro lado, resulta indeseable. Aquí es donde se produce la regulación del goce, en el espacio que circula entre la posibilidad del accidente mortal y lo indeseable de esa posibilidad; dicho de otro modo, entre la atracción y la aversión hacia esa pulsión de muerte, el goce se acrecienta en tanto el torero se expone. Pero no solo ahí: también hay goce en la forma, en el cómo lo hace. Lo que se somete a juicio público no es sólo la temeridad de la exposición al peligro

sino su artísticidad, entendiendo ésta en términos de estilo donde se conjugan la máxima exposición y la forma de esquivar al animal, de engañar o transformar el destino, de romper su trayectoria. Es la forma en la que el torero se relaciona con el toro que, por otro lado, ha de aportar lo suyo en términos de casta y bravura, de sus cualidades intrínsecas como animal; Su sacrificio puede ser la culminación extática de la superación artístizada por parte del torero, o puede resultar altamente frustrante, un desperdicio de la carga pulsional que el toro contenía.

Bueno voy a saltos, ya me dirás algo.

Creo que confesión y tauromaquia son actos de exposición y superación de la muerte, y en tanto que actos constituyen un relato ético en el que poder hacerse. Faltaría aclarar primero que entiendo por acto, y segundo a que me estoy refiriendo exactamente con exposición y confesión en relación a la muerte, entendida esta como oscuridad o ausencia fundamental, quizás habría que tratarlo como una cuestión de cercanía y desplazamiento.

Pienso que esto se va haciendo cada vez más complejo y requeriría de una mayor extensión, de momento lo dejamos aquí.”

ANEXO III

Los Nombres del Padre III, Intervenciones en el Centro Centro de Arte Pepe Espaliú de Córdoba, 2014.

Conversación con Jesús Alcaide, Ciclo de exposiciones:

Jesús Alcaide: A diferencia de los artistas que le preceden en el proyecto Los nombres del padre, Txomin Badiola y Javier Codesal, la trayectoria artística de Álex Francés se inicia en las postrimerías de la década de los ochenta, cuando nuevas formas de abordar las cuestiones de la identidad y el cuerpo empiezan a construirse de forma diferente a las de la generación precedente. Desde los comienzos, y fundamentalmente a través de la fotografía, a la que posteriormente se irá adhiriendo el vídeo, el objeto y la instalación, el cuerpo aparece como uno de los grandes objetos de deseo de su obra, ¿cómo se define el concepto de cuerpo en tu obra?, ¿qué importancia tiene para tu producción y escritura como artista?

Alex Francés: A mi modo de ver, existen tres clases de cuerpo, el organismo, el cuerpo-imagen y el cuerpo del doble. Estos tres tipos de cuerpo no existen por separado sino que están interconectados entre si. El organismo funciona como soporte material del cuerpo-imagen o armadura, que como un traje se acaba, se hace en el acto mismo de su investidura. Una imagen que en mi trabajo se presenta a veces de forma paradójica en el hecho contrario, en la desnudez como acto de investidura de ese cuerpo. Por lo que podría decirse que participa de lo orgánico, de lo corporal y de otra cosa que no es orgánica, que es imagen. El cuerpo-armadura o cuerpo-imagen es el encargado de mediar con el exterior y su confección está limitada a una forma y a un tiempo biográfico personal.

El otro por mi mismo

El cuerpo del doble ocupa el interior del cuerpo-imagen; es un cuerpo que se desdobra hacia adentro y nos permite una visión del yo externo desde un yo interno, espectador interior que se observa a si mismo actuando en el escenario exterior del mundo. Un doble personal a modo de conciencia que abre el dialogo interior al tiempo que nos permite la mediación con el otro asegurando su existencia; Todo esto sucede o se remite a un espacio vacío, a un interior, al lugar de la ausencia fundamental que nos conforma. Es como nuestro gemelo medio muerto ahora recuperado, rescatado del olvido para un fin, dar lugar al otro.

La existencia y la relación con este doble propio es fundamental, es un órgano íntimo principal que como pura imagen reflectante determinara a los otros dos cuerpos desde dentro. Aunque su existencia es totalmente independiente del cuerpo orgánico, es de sus ecos y de sus reflejos de donde nace la voz propia, una voz que se rebela frente a toda construcción personal o cultural del sujeto, es esa parte de nosotros que no se reconoce en ningún lugar, en ningún cuerpo o tiempo externo. Quiero aclarar que no se trata de un concepto metafísico, no me refiero al alma, o al menos no exactamente, ni tampoco a la conciencia o a lo subconsciente del sujeto. Pero ese otro cuerpo participa de todos estos conceptos e ideas, habita en el interior de todas estas manifestaciones culturales que intentan definirlo y acotarlo una y otra vez.

Si pensamos el cuerpo desde la idea de conciencia, el budismo da una interesante descripción de este fenómeno que incluye al cuerpo y a la mente: la palabra sánscrita *vijnāna*, que se traduce como conciencia, incluye un amplio espectro de actividades, entre ellas, las sensaciones, la cognición y el pensamiento consciente. Las primeras cinco conciencias son los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. La sexta es la función que integra y procesa los diversos datos sensoriales para formar una imagen o un pensamiento completos, identificando lo que cada uno de los cinco

sentidos nos está comunicando. Es básicamente con esas seis funciones de la vida que desarrollamos nuestras actividades diarias.

En el nivel inmediatamente inferior, se encuentra la séptima conciencia. A diferencia de las capas de conciencia que están dirigidas hacia el mundo exterior, la séptima se orienta hacia nuestra vida interior y es totalmente independiente de los datos que proporcionan los sentidos. La séptima conciencia es la base de nuestra noción de identidad individual; el apego a un yo distinto y separado de los demás tiene su base en esta conciencia, como así también, nuestro sentido del bien y del mal. Debajo de la séptima conciencia, el budismo elucida un nivel más profundo, la octava conciencia o conciencia *ālaya*, también llamada el "depósito imperecedero de la conciencia".

Estas ideas se sustentan en mi propio quehacer como artista y en mis creencias personales, y su articulación está muy influenciada por mis lecturas; más específicamente, podría decir que muchas de ellas parten de mi encuentro con el budismo y con las teorías de Françoise Dolto acerca de la imagen del cuerpo, que me ayudaron mucho en la construcción de lo que yo llamo cuerpo-imagen.

La imagen del cuerpo y el cuerpo-imagen son conceptos relacionados pero muy diferenciados. La imagen del cuerpo es lo que Françoise Dolto define, desde su posición como terapeuta, a partir de lo observado en los dibujos y en los relatos orales de los niños con los que trabaja, el cuerpo-imagen sin embargo es el objeto mismo del arte, la cuestión sobre la que el artista trabaja y lo que se ofrece finalmente en la imagen artística. Es evidente que por muy artísticos que nos parezcan los dibujos infantiles o las obras realizadas por enfermos mentales, no son exactamente lo mismo que las producciones de los artistas.

El cuerpo-imagen es un producto que surge del intento de reconocimiento o de modificación de la imagen del cuerpo del propio artista a través de la práctica del arte, en un proceso que implica creación de imágenes y su observación.

Quisiera aclarar que si bien en gran parte de mi trabajo la presencia del cuerpo es evidente, no lo es menos que la imagen siempre convoca al cuerpo, aunque a veces el artista lo consigue, y otras no tanto, por mucha piel que se vea en la imagen. La presencia del cuerpo en la obra artística es lo que el artista persigue alcanzar con su trabajo. A mi modo de entender en la práctica del arte el artista, haga lo que haga trata siempre de lograr que aparezca el cuerpo en la imagen, y esta aparición del cuerpo se produce muchas veces en la ausencia total de corporalidad. Un exceso de carne no nos asegura la presencia del cuerpo, hace falta algo más, o algo menos... En cualquier caso, su presencia nunca es total, real, más bien aparece como un rastro dejado al pasar, como una impronta, una proyección o un temblor en la piel de la imagen.

J. A. En este sentido, algunos teóricos vinculan tu utilización del cuerpo a la que hacen algunos artistas de la acción vienesa, y en particular Gina Pane, por la manera en que pones en escena una serie de rituales de dolor y sometimiento en los que aparecen vendajes, ataduras, anudamientos que también son utilizados por los artistas de esta corriente. Desde mi punto de vista, a pesar de utilizar un repertorio iconográfico con ecos de aquellos artistas, en tu obra, esta martiriología o este catálogo de heridas e improperios, por hacer un guiño a una de tus obras, tienen más que ver con una reflexión sobre la dialéctica de la sumisión y el poder que con los propios procesos de dolor que se infligen sobre el cuerpo del artista en el caso de los accionistas vieneses. ¿Qué piensas de esta relación?

A. F. La diferencia esencial está en la elección, no en la elección dentro del repertorio del dolor, sino en la disposición y la elección de los elementos estructurales de la imagen, de cómo es el dispositivo de captación del acto doliente y la forma en que se presenta al espectador.

Yo prefiero la representación fingida, posada del dolor a su presentación real digamos que prefiero la fotografía como pintura a la fotografía como documento, aunque tengo serias dudas acerca de algunas de estas obras “documentales”, no porque piense que hay truco o engaño, sino en cuanto a su supuesta espontaneidad e inmediatez. Creo que nada en arte es ingenuo o casual, provocar lo azaroso, es cualquier cosa menos un acto espontáneo. El accionismo usa recursos teatrales, solo que desubicados, desordenados y provocadores, que al irrumpir en espacios y en modos impropios de lo teatral, generan diálogos y reacciones vivenciales y directas con el público; pero estas “actuaciones” son únicas, por eso no son teatro sino otra cosa.

Yo hago esta elección por lo fingido y lo distante, en un acto extraño de sinceridad, ya que percibo cierta impostura en la presentación estrictamente documental de un acto preformativo en directo, que entiendo como una forma estilística, un modo que quiere realzar lo que de supuestamente real e inmediato hay en ese acto y en la subsiguiente imagen-documento. La imagen artística siempre es fingida y siempre es real, es por eso que yo recalco lo que de ficción hay en estas acciones que realizo, fingimiento montado sobre un soporte real, auténtico, ya que mi cuerpo “físico” está en la imagen, pero insisto, solo en la imagen. Lo cierto es que pienso que los efectos de estas elecciones, a veces muy sutiles, pueden hacer cambiar absolutamente el discurso del artista y la recepción de la obra.

J. A. La aparición del VIH y de la enfermedad del SIDA hizo que los discursos sobre el cuerpo, un cuerpo real, enfermo, de carne y hueso, no idealizado, apareciese

finalizada la década de los ochenta como uno de los espacios a tratar por el arte contemporáneo. Es en este momento en el que tu discurso sobre el cuerpo empieza a crecer. ¿De qué manera influyeron estas cuestiones en tu obra?

A. F. Yo hablaría más bien de que las imágenes de un cuerpo doliente reaparecen con más fuerza, porque no creo que se fueran nunca del arte. Mi posición es un tanto contradictoria acerca de la cuestión del SIDA y su influencia en la representación del cuerpo en la década de los 90. Evidentemente, la aparición brutal de la enfermedad, en sí misma, y de las reacciones de la sociedad, nos recordó a todos que el cuerpo es un campo de acción política, algo que por cierto, las mujeres y el movimiento feminista conocían a la perfección desde muchísimo antes. Pero sí es cierto que su aparición en la representación artística fue para muchos artistas gays de ese momento una posibilidad de reivindicar el deseo homosexual frente a la homofobia, y también frente a una imagen saturada de un cuerpo *gay* hipermasculino y musculado, así como aportar algo desde la práctica del arte a la visibilidad correcta de los enfermos y de la enfermedad misma. Pero en lo que concierne a la cuestión del arte, creo que lo más importante, al menos para mí, fue tomar conciencia acerca de los peligros de abordar el tema del SIDA de una forma muy directa, el darme cuenta de que las imágenes de la enfermedad o de los enfermos eran, en sí mismas, un arma de doble filo que había que tratar con sumo cuidado.

Creo en a la representación de la enfermedad en general como un suceso traumático y doloroso, en teoría nada debería diferenciar especialmente a unas enfermedades de otras, ya que todas representan un sufrimiento para el ser humano. La enfermedad ha sido lógicamente un tema muy importante para el arte como elemento de reflexión personal acerca del dolor, de la pérdida y de la relación con el otro, con el enfermo, pero nunca ha aparecido de una forma tan clara y evidente como con el SIDA, donde se presentan estos elementos filosóficos y estéticos plenamente insertados en su

dimensión política, humana y social. Creo que en este sentido podemos encontrar ejemplos y aportaciones muy importantes, tanto en la obra de Pepe Espaliú como en la de Javier Codesal y en muchos otros artistas. Pero lo que me a mí me interesaba en aquel momento era su particular relación con el cuerpo y con la transmisión en la sexualidad, y cómo su aparición trastocaba todo un conjunto de formas de relacionarse en el mundo homosexual que me rodeaba. Por lo tanto, en mi opinión su representación debía centrarse en estas cuestiones, en cómo el deseo circula y pone en contacto unos cuerpos con otros, y en la importancia de tener en cuenta que, a través de los fluidos, los virus se difunden. Pero, ¿cómo armonizar esta conciencia de preservarse con un deseo que pide a gritos contacto, fusión y roce? Más si pensamos que, a mí particularmente, nunca me ha gustado usar condón en mis relaciones; y eso, por aquel entonces, era un tema tabú: había que usar condón sí o sí, interrumpir el contacto directo entre los flujos sexuales. Pero no es esto lo que uno espera visceralmente de un enfrentamiento sexual en toda regla; aunque es evidente que, junto a la información, era y es lo mejor para parar la pandemia, aunque evidentemente no la única opción.

En 1996 participé junto a Pilar Albarracín, Javier Codesal, Jesús Martínez Oliva, Pepe Miralles y Helena Cabello+Ana Carceller, en la exposición pensar la sida, comisariada por Pepe Miralles. Yo participé con una obra que ha resultado con el tiempo fundamental en mi trabajo, Hermanos, si bien puede considerarse que respecto a la propuesta de la exposición, resultó un fracaso absoluto: pronto el comisario y yo mismo percibimos que la citada obra no hablaba del SIDA, y lo peor es que ni siquiera hablaba de la homosexualidad. Pero estas cosas son las que pasan cuando trabajas con imágenes, que no sabes exactamente lo que haces hasta un tiempo después. Por tanto, podría decirse que lo que fracasó fue, más bien, lo que se esperaba de la imagen que la imagen misma. Es decir, que esa imagen no hablaba de una relación homosexual entre dos hombres, ya que el otro quedaba relegado aquí a mi proyección

especular; y tampoco de una práctica sexual con intercambio de fluidos, pues es imposible en esa imagen. Es curioso también que la única vez que el SIDA aparece en mi trabajo, lo hace sin pretenderlo en el vídeo *Crecer*, cuya parte objeto esta presente como escultura en esta exposición, y lo hace por el hecho “casual” de que el modelo de este vídeo y de otros trabajos míos, padece la enfermedad.

J. A. Otra de las cuestiones que están presentes en tu obra desde el inicio es el ocultamiento. Mientras el cuerpo se muestra y la piel se despliega en infinitas lecturas, el rostro se oculta bajo mantos negros o esquivando la mirada del otro, hasta que en 2008 te colocas frente a la cámara para plantear tu *Retrato invertido*. Pienso aquí en algunas de las obras de Espaliú que tienen relación con esta cuestión, desde *The visionary discipline* a *Detrás del rostro*, para terminar con los *Santos* ¿Por qué esta ocultación del rostro en tu obra?

A. F. Es difícil contestar a esta pregunta ya que, de entrada, no me queda claro cuál es la función exacta de ese movimiento de cubrir el rostro en la imagen. A priori, hay que preguntarse acerca de la función misma de la imagen, ya que esta, como el rostro, poseen, a mi modo de ver, una doble función: la de señalar o revelar, y la de ocultar o tapar. En ese sentido puede darse la paradoja de que, en el caso de la imagen artística, el ocultarlo sea una estrategia para señalar algo interno del sujeto, y al contrario, mostrar el rostro sea una forma de ocultar o preservar su interior tras una máscara, un maquillaje. Creo que hay tener en cuenta todo el conjunto que rodea la obra, pero en mi caso, creo que ese ocultamiento obedece a un sentido particular del pudor y de la forma de mirarme. Recuerdo perfectamente que durante mi adolescencia y muchos años después, hacía todo mi aseo cotidiano frente a un espejo enorme y a oscuras; era incapaz de mirarme con la luz encendida. No es que no quisiera mirarme, o que no me gustara lo que veía, sino que era demasiado duro como experiencia cotidiana enfrentarme a plena luz con mi cara. Aunque me proporcionaba placer la

visión en penumbra de mi rostro: era una forma de mirarme de soslayo, la escasa luz suavizaba los contornos y las líneas de las facciones para dar una impresión más general del conjunto, y yo así, me veía mejor. Creo que esa intención estaba en el hecho de ocultar o esquivar la mirada frontal, directa, de mi rostro para dar paso a lo que se ofrece en la imagen: el cuerpo pasivo, ofrecido, castrado; es una estrategia clásica en la seducción sexual, ya que soslayar la mirada propia permite dejar paso a la mirada (fállica) del otro. Bajar la mirada es como bajar la luz, algo que favorece el encuentro.

J. A. Quizás en estas primeras preguntas ya hemos apuntado algunas palabras que vinculan tu trabajo al de Espaliú (cuerpo, rostro, atadura, ocultación, ritual), aunque más adelante incidiremos en ellas. Pero ahora me gustaría preguntarte, en qué momento entras en contacto con la obra de Pepe Espaliú y qué supuso ese primer descubrimiento de su trabajo para tu obra.

A. F. La primera vez que vi algo de Pepe Espaliú fue unos cuadros de manos en la Primera galería de Tomas March en Valencia a principios de los 90, obras que no me parecieron tan impactantes e interesantes como las que había en la misma muestra de Rafael Agredano y de otros artistas de la Maquina Española, lo que sí puedo recordar es el impacto muy temprano de determinadas piezas escultóricas, que lo más probable me llegaron a través de Juan Vicente Aliaga. La única vez que le vi en persona fue en el IVAM en una conferencia, resulto una lectura extraña e intrigante de un texto entre poético y otra cosa que no pude entender en toda su complejidad, no recuerdo mucho mas de aquel encuentro que debió producir en mi una impresión muy profunda, pero eso lo se ahora, también recuerdo perfectamente un catálogo de una exposición de 1991 comisariada por Juan Vicente Aliaga en La Caixa: Pulsió, con Louise Bourgeois, Pepe Espaliu y Alison Wilding.

El texto de esta exposición y los trabajos de Espalú y Louise Bourgeois me marcaron claramente un camino, no tanto formal como visceral, sin duda me orientaron en la pregunta y permanecen aún con fuerza en mi imaginario.

J. A. Entrando ya en la relación de tu obra con la propia obra de Espaliú en la propia selección de las piezas de la exposición, la primera pieza que se ha instalado en la sala y que casi hace irradiar en torno a ella el propio display (diseño) del discurso, es Crecer, una pieza que en anteriores montajes he visto funcionar como apéndice de una pieza de video del mismo nombre, pero que en esta ocasión, por la rotundidad de la pieza respecto al propio discurso de Espaliú nos interesaba presentar sola, para así potenciar el sentido de ausencia, la del propio artista, que a pesar de ello con su vacío cubre, y cito tus palabras “como un manto” todas las piezas que allí se exponen. ¿A qué alude la pieza Crecer? ¿De qué manera cambia su sentido al exponerse en solitario?

A. F. En principio la planteo como la construcción de un espacio irreal pero cotidiano, que tuviera relación con la experiencia de ser pequeño y crecer, de literalmente, ser un niño que mira hacia arriba algo que no alcanza y desea, es esa clase de experiencia en la que lo inevitable, el crecer, se bloquea por la angustia de lo que eso supone, se quiere y no se quiere crecer al mismo tiempo. Lugar pues de no crecer, de mantenerse suspendido y en reposo, a resguardo del crecer y de todo lo demás, de nuevo una situación fetal.

En cuanto al vídeo, es la observación circular, entre admirada y angustiada de esa situación de cuerpo suspendido, algo interesante si lo miramos desde la idea de que el que esta en mi lugar, en el lugar creado por mi, es un enfermo de SIDA que resiste, pues es por eso precisamente por lo que lo elijo, porque le conozco y es alguien resistente, que sabe preservarse y cuidar de si mismo y de los demás en esa situación

tan frágil. Pero lo cierto es que el objeto sin cuerpo adquiere más potencia, ya que subraya su presencia, ausente, no es una mesa para una suspensión de un cuerpo real, sino para suspender, para negar lo real del cuerpo.

J. A. Desplazada en el muro, en relación a *Creecer*, aparece la pieza *El volar es cosa de pájaros* (1993-2013), formada por una fotografía tuya en la que apareces atado de pies y manos en una hamaca sobre un fondo de tablones de madera, que en la versión del 2013 se ha desdoblado en otra de menor dimensión que se superpone y solapa a la anterior en una alusión al desplazamiento temporal, a la superposición de dos momentos. Leer esa fotografía, es iniciar la relación con las ataduras, las cuerdas, el anudarse, algo que también se ve en muchas de las obras de Espaliú (*Four Provisional suicides*, *Seduction ad absurdum*..etc), al igual que vimos en la pieza de Badiola *Recuerda, la gente podría decir si estás sonriendo al otro lado de la línea* (1996-1997). ¿Anudarse es en este sentido una auto-privación de la libertad, un sometimiento pasivo a la Ley del Padre, la norma?. ¿O puede entenderse desde la relación con ciertas prácticas S/M que también se relacionan con la práctica artística y vital de Espaliú como un goce del sujeto pasivo en la búsqueda del placer, del deseo con el otro?

A. F. Ser atado voluntariamente por otra persona es en sí misma una experiencia perversa de confianza en el otro, y presupone una necesidad de ser sujetado, contenido desde el exterior. La atadura o sujeción esta en relación a La Ley, ley y normas son cosas distintas, la norma deviene de La Ley y es del padre la tarea, la responsabilidad de aplicarlas, pero esta estructura (patriarcal) entiendo que es una forma específica de investidura que se hace en lo patrimonial, que posee variaciones y especificidades culturales. En principio, para el recién nacido La ley no es del Padre ni de la madre sino que esta en relación a una voz y al otro que en primer lugar esta situado en el cuerpo y en la voz de la madre.

En relación al S/M el atado, la víctima es quien controla la situación, de modo que la pérdida de control se alinea con el control de una situación que requiere confianza y leyes estrictas, pactadas y rubricadas por ambos sí, pero supervisadas siempre en última instancia por el actuante sumiso. El placer aquí está en el cumplimiento ritual de acciones, donde humillado y humillador, amo y sirviente son partes de un mismo engranaje que se sucede en un vórtice donde el tiempo y el placer se dilatan en la repetición de un acto sin solución de continuidad, los roles solo forman parte del ritual y carecen de diferencia moral o ética, solo se trata de la exacerbación y el control de un placer sostenido en una diferencia irreal, pactada, ritual e intercambiable, un lugar al que queremos volver y volver, ya que todo allí es placer, pero no es el placer de la eyaculación, eso supone el final de esa suspensión placentera con la irrupción de lo real del cuerpo, es el placer de la suspensión del sentido, de no tener que rendir cuentas de nada ni a nadie, más a que a tu propio placer.

Si lo vemos desde la imagen del martirio, quien se somete voluntariamente al sacrificio fuerza un cambio en el otro, la acción violenta queda modificada al no encontrar resistencia del otro, es una muestra de la potencia interior de la víctima, que queda investida en ese acto de llevar al extremo su compromiso interior.

Respecto al significado en la obra *El volar es cosa de pájaros* es necesario explicar su procedencia, tanto la imagen como el título hacen referencia a sendas películas. La imagen proviene de la película *La noche de la Iguana*, dirigida por John Huston, donde Richard Burton, un ex-sacerdote alcohólico le pedía a Ava Gardner que le atara con una cuerda a una hamaca para pasar la abstinencia del alcohol. El título de la fotografía es el mismo que una película de Robert Altman en la que los pájaros y sus excrementos preceden siempre a una muerte violenta.

Esto es puramente anecdótico, pero señala poderosas razones en la elección de imagen y texto: no poder controlarse y pedir que alguien te sujete supone confiar al otro lo que uno mismo es incapaz de hacer, es una rendición al otro en toda regla, pero también puede ser una entrega interesada, una dejación de la responsabilidad propia que además se convierte en chantaje al otro.

El hecho de poder volar es un deseo imposible e irreprimible para los humanos. Pero los pájaros no son humanos, ni se rigen por sus leyes, y al no estar sujetos a la tierra están libres de nuestras ideas de permanencia y sujeción, confianza y crueldad.

Quizás la obra alude al deseo de volar contrapuesto al de controlarse, y de implicar al otro en ese deseo contradictorio de querer dejarse llevar por los impulsos, y al mismo tiempo desear sujetarse pero no poder hacerlo, al menos no para si mismo, ni por si mismo.

Respecto a la superposición de las fotos, una más pequeña que la otra y en otro papel y soporte, en principio es una alusión al crecimiento-decrecimiento de mi cuerpo en la imagen, eso supone un desplazamiento y un regreso a la posición inicial, donde algo cambia y algo se repite.

J. A. Acompañando a *Crece*, y en la sala donde se exponen las primeras piezas de Espaliú, realizadas a mediados de los años 70 en Barcelona, se presenta también una de tus primeras piezas, *Dolidos* (1991), una pieza fotográfica donde se presentan varios fragmentos de tu cuerpo oculto bajo vendas, acompañado de un espejo de barbería que en su triple despliegue ofrece diferentes encuentros con el otro, el yo, el uno mismo. Es en esta pieza, que conecta también con otras obras como *Todo lo que me hacen*, serie fotográfica donde sentado en un sillón de barbería te dejas afeitar el cuello, arreglarte las uñas de las manos y abrillantar tus zapatos como rituales de higiene corporal, donde se da de forma radical la aparición del yo desdoblado, de ese

otro, que tanto aparece en los discursos de Lacan que dan título a este proyecto. ¿De qué manera influye la aparición de ese otro en tu trabajo? ¿Se trata de un ritual de autoconocimiento, reconocimiento? El otro aquí es un cooperador necesario en la imagen, en el acto que se representa, pero siempre está al margen de lo que se ofrece, fuera del plano principal. Es una forma de reconocimiento del papel real que el otro ocupa para mí, al tomar conciencia de su papel residual o de proyección de mi propio deseo, es en esa toma de conciencia cuando aparece ese yo desdoblado como posibilidad de apertura a un otro real.

J. A. Compartiendo ese inmenso vacío de este patio central, en una de las salas laterales hemos optado por presentar la pieza *Malferits* (1996-2013), una pieza que se encontraba como boceto y que se ha producido ex profeso para esta exposición, y en la que de manera repetitiva (repetición-diferencia de la imagen) van apareciendo las imágenes de diversos cuerpos (imágenes de cuerpos o figuras de cuerpos) con partes de su cuerpo vendadas al igual que aparecía en *Dolidos*, impresas sobre cartón de embalar (al igual que el que oculta el rostro y cuerpo de Espaliú en la fotografía de la entrada) encerrados o cobijados en el interior de una caja de transporte.

A. F. A esta pieza, la acompaña la pieza *Juguete* (2013), una pequeña caja de madera en cuyo interior aparecen unos objetos: el cuerpo de un pene tejido en ganchillo, un peuco y otras dos piezas más indefinidas. ¿Qué sentido tiene *Malferits* en este contexto? ¿De qué manera dialoga y se relaciona con *Juguete*?

De hecho estas dos obras no sé si van mucho más juntas y están mucho más relacionadas de lo que pensaba en un principio, las veo como aparatos, como objetos transitivos contruidos para el encuentro con ese yo desdoblado que hablábamos antes, muestran estrategias similares en su origen, pero radicalmente distintas.

Los juguetes en general, y más específicamente el muñeco y la muñeca, son para mí como aparatos de compensación por la escisión primera del otro propio, y al tiempo un

objeto útil para la gradual desaparición de ese apéndice residual y pegajoso con el que hay que acabar, ofrecen al niño/a la posibilidad de recuperar un dialogo interior con su otro yo y proyectarlo en un objeto, al tiempo que recalcan la sensación de irrealidad, de juego, de fantasía y perversión, lugar escindido de lo real. No creo que sean educativos en el sentido tradicional, más bien sirven a la perfección para los fines para lo que fueron concebidos, encajar al niño en la sociedad simbólica asegurando su individuación, de allí la resistencia de determinados juguetes-patrón. Si embargo cuando hablamos de juguetes para adultos normalmente cerramos prácticamente el campo a los juguetes sexuales, pero también a los objetos artísticos, lugar para la satisfacción perversa de fantasías. *Juguete* es una pieza de encargo inusual, esta pensada para regalar a un niño y unos padres, hecha de trozos inservibles de otras piezas, trozos de un cuerpo o cuerpos, vemos claramente en una parte el cuerpo de un pene unido a lo que a mí me parece un peuco.

Malferits es un refrito, una recombinação de un conjunto de dibujos realizados en 1991-92, da cumplimiento a un deseo antiguo de crear un espacio acolchado por experiencias estéticas de dolor, de heridas y mutilaciones, en principio mi deseo era la de una pequeña habitación-refugio, ahora me ciño a una caja encontrada en la calle como la que usa Pepe para tapar parte de su rostro, es un lugar que invoca su lugar, y que propone que ese espacio interior no esta del todo aislado, es entender el arte como un refugio medio abierto, un espacio para sanar con heridas con imágenes.

J. A. Como elemento de transición entre el espacio inferior y el superior del centro, se ha instalado la pieza *Silla y esclavo* (2013), que se pone en relación a la pieza de Espaliú *The visionary discipline* (1986) y que dentro de tu trabajo se pone en relación a una serie de piezas que están realizadas en ganchillo pintado de diversos colores y que en algunos casos no están echas para sólo ser “vistas” sino para ser “tocadas” y “acariciadas”. ¿Qué ha supuesto para tu trabajo el acto de tejer? ¿Y que resultados

has obtenido al dejar estas piezas en las manos de personas, no videntes, que entre sus manos iban acariciando las esculturas mientras trazaban un relato sobre esos cuerpos?.

A. F. Las sillas invocan la presencia del cuerpo en una específica forma de sentarse, son habituales para la cultura occidental pero no tanto para otras como la japonesa. Su forma esta determinada por el tamaño del cuerpo, por su uso, y por quién es o que representa quién la usa. En este caso y por el tamaño y forma de la silla deben de ser para personas pequeñas, para escolares, el cuerpo aquí es sustituido por objetos que por estar en ese lugar y por ser artísticos poseen capacidad simbólica. Las dos son piezas hermanas que pueden estar juntas o separadas dependiendo del montaje y de las piezas que las acompañen, son piezas con vocación de dialogo de hilo con otras obras. Las dos obras tienen nombre: *Silla y esclavo* y *Nudo y silla*, el lugar que ocupa la palabra silla en el título cambia de lugar y de importancia respecto al nombre del objeto. El Esclavo esta realizado con ganchillo pintado y atravesado por un palillo chino, quizá una alusión al ganchillo como instrumento de auto-realización o de auto-lesión. Nudo es una madeja de cordón de poliéster atado y medio pintado, quizá el material sin procesar, el bruto de *la cosa*. De estas *cosas-objeto*, una está más elaborada que la otra, y ambas aluden al cuerpo, se parecen pero tienen diferencias esenciales. Al nombrar una como esclavo sitúo el cuerpo en el lugar específico de la sumisión, nombrar al otro como nudo recoge parte de la idea de sujeción o de contención pero suaviza ese rango de sometimiento y humillación del esclavo y pone ese cuerpo en una situación más abierta, más ambigua e inacabada. Las sillas son iguales, digamos que el soporte del cuerpo es el mismo porque sujetan un mismo cuerpo desdoblado, pero no igual.

J. A. En este territorio de práctica artesanal de la escultura, también existen conexiones con la propia obra de Espaliú, y estoy pensando en la gestualidad de sus

dibujos o en la realización de piezas como Santos, realizada por artesanos guarnicioneros. En esa línea, esculturas cerámicas como Niño que, realizada por artesanos de la Rambla aparece en esta exposición vinculada a una serie de dibujos como el de los dos cuerpos masculinos unidos por el pene, que también es una imagen que has utilizado en alguna de tus fotografías, mientras que Cincha con gemas se inserta en el vacío que queda entre las dos peanas de los Santos, creando más conflicto que diálogo. ¿De qué manera Niño que, así como no dos, sino dos, trabajan en esta imposibilidad del reconocimiento del otro? ¿Actuando Cincha con gemas, como esa cabeza que se inserta en el cuerpo del otro, y como esa atadura de dos, no la ves como una metáfora de tu propia manera de abordar este diálogo con la obra de Espaliú?

A. F. La posibilidad surge de lo imposible, paradójicamente es en la imposibilidad del reconocimiento del otro, dónde damos el primer paso para darle lugar.

El otro, en principio, solo es lo que nos urge a la demanda mediante la voz, el llanto, el otro solo es lo que puede completar un ansia, un deseo, pero demandar no es exactamente dar lugar al otro, más bien es darle el lugar de nuestros deseos, de nuestras expectativas respecto a él.

Acerca de *Cincha con gemas*, la idea era de ponerla entre las piezas de Santos con la intención de recuperar algo perdido en el trasiego de las obras de los artistas, y en los distanciamientos que cierta idea de la museología tiene de cómo deben exhibirse determinadas obras, y más si el artista no esta de cuerpo presente. Cuando las vi algo me extrañó, yo no las recordaba así montadas, ni el cristal, ni la altura, ni el material de las peanas se correspondían a como las había visto en el Reina, yo creía que las peanas donde ponía las obras eran algo muy importante en el trabajo de Espaliú y formaban parte de sus obras. De modo que quise poner mi cincha con gemas como quien pone un recuerdo preciado junto a otro recuerdo preciado. Esta cincha es un

aparato que muestra lo forzado de la relación entre dos personas, las fotos aluden a un deseo de incorporación en la forma de la violencia del sexo activo, para ese otro pasivo lo importante es su placer, y su violencia se muestra en su capacidad de absorber al otro.

Lo que se ofrece en esta ristra de fotos son las representaciones de unos sucesos sexuales imposibles, imágenes de actos repetidos y cesados en un momento dado, suturados, fijados sobre el cuero como joyas de una santidad desconocida.

Mi forma de estar en este dialogo ha sido la de encontrar alguien muy afín a mi, de tal forma que creo que eso es lo me ha ocurrido, la sensación de estar dentro de Pepe, de que yo me he estado manejando con cosas muy similares y no era consciente de hasta que punto eso era así.

J. A. Hemos hablado con anterioridad de los dibujos, y la importancia que estos tienen en el último año de la vida de Espaliú, y en la exposición, vinculándose a esa *Maternidad* sin cabeza con el cordón umbilical sobre el regazo, aparecen dos dibujos de *Feto invertido*. La maternidad, lo patrimonial y el Hijo (también el pródigo de Espaliú) trazando nuevos territorios concéntricos en torno a Los nombres del Padre. ¿De qué manera Feto invertido, trastoca estas relaciones de familia?

A. F. "*Feto invertido, niño muerto, perdona a tus padres*".

Este texto no se como definirlo pues no es un poema ni tampoco un título, aunque de su pronunciamiento surge y se nombra todo un conjunto inacabado de dibujos siempre de lo mismo, de algo que engorda y se adelgaza, se estira y se encoge.

Es para mi la más fecunda información primera, y su uso en mi practica es muy restringido y escaso, surgen, brotan de manera muy abrupta, es lo que mas me interesa de lo que hago, y es lo que menos produzco por lo particular de esos momentos de realización, estados que llegan por si mismos a su consecución en

forma de trazos, que a veces adivino en el envés del papel copiando transparencias de cuerpos velados que surgen borrosos desde bajo.

J. A. Como apertura o bisagra entre los *Carryings* y la sala de las muletas, Cordero aparece como vigía del acceso a esta sala de dolor y sufrimiento. En tus trabajos, las ideas de dolor y cuerpo enfermo, han estado presentes desde el inicio, pero quizás junto a *Dolidos* y *Malferits*, es en las piezas presentes en esta sala, donde esta idea aparece como vertebradora de gran parte de las relaciones que se establecen entre el discurso de Pepe y el tuyo. En particular podríamos hablar de la relación de estas dos piezas, *Cordero* y *Sacrificio*, respecto a esta idea del dolor y la enfermedad....

A. F. Pensar en *Cordero* como un vigía en ese lugar, es pensar en alguien que se ofrece para recibir al visitante y a la vigilancia del buen transcurrir de ese recorrido de dolor sufrimiento (aprendizaje).

En el siglo XVII el pintor español Francisco Zurbarán pinta varios cuadros con la imagen del *Agnus Dei* con el poder propio de su pintura.

Ese cordero blanco y orgulloso de su sacrificio representa para mi el cuerpo doliente, enfermo orgánicamente o no, su representación puede estar (o no) vinculada a esta imagen de sacrificio vivificante, eso solo depende del estado de vida y del deseo de quien produce estas imágenes y en segunda instancia de quien las lee, de quien las completa con su mirada.

Mi pieza esta hecha con una banqueta de ordeñar, alusión a una forma de vida agrícola, a la obtención de leche y alimento, coronada por una especie de torta hecha con ganchillo usando un grueso cordón de algodón pintado y muy endurecido que a mi me hace pensar en una mascara; tiene una cruz torcida que la atraviesa que hace de columna vertebral de este objeto, medio informe y con tres patas, tiene encima del todo, una mancuerna de hierro, objeto que habla del esforzarse por uno mismo, y que

parecen los ojos extraños de esta versión del cordero sacrificial judío. Para mí el *Sacrificio* instaura la economía de los cuerpos, en mi pieza esto se muestra en lo orgánico sangrante de su forma y color, alude a una parte arrancada del cuerpo real de un ser humano que se ofrece a cambio de un bien material. El *Cordero Pascual* es una sustitución evolutiva del sacrificio donde se sustituye al hijo por el cordero, una fusión de ofrenda y demanda satisfecha, que eleva el objeto a ser individual en su preparación y sacrificio, y al mismo tiempo lo reduce de nuevo a objeto en su consumo comunitario.

J. A. Casi vinculándose a esa idea, desde hace años hemos dialogado sobre la importancia que, cierta idea de “religión” y fundamentalmente su manera de presentarse a través de las imágenes, tiene tanto en tu trabajo como en el de Espaliú. Aunque este haya sido un tema obviado o poco tratado hasta el momento, en la obra de Pepe, ya está presente en piezas de los setenta como Última cena, y llega hasta los Santos o los templos penetrados como cuerpos por citar dos de las piezas presentes en este centro, pero se puede rastrear en otros proyectos como la intervención que realizó en la Iglesia de Sant Paul en Londres y otros proyectos que dejó inacabados y que iban a desarrollarse en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba y en otros espacios de la ciudad. ¿De qué forma está presente esta idea de la religión, y por estar en un contexto como el andaluz, del barroco en piezas como Cordero pascual?, y ¿cuál es la importancia que la religión, sus imágenes, tienen en tu obra?

A. F. En primer lugar dejar clara mi posición frente al hecho religioso, soy creyente y practico budismo hace más de 18 años; aunque no creo que esto diga nada especial de mí ya que es algo compartido por millones de personas, pero en relación a mi práctica artística no es fundamental la religión como temática, es más bien una cuestión personal fundamental en mi forma de entender el mundo, pero colateral en mi trabajo

como artista, es con ciertas imágenes del catolicismo en concreto, y con figuras o representaciones primordiales de lo familiar, basadas en lo que me concierne (autobiográficas). Yo estude de pequeño en un colegio público y en aquellos años la religión estaba presente en los actos y manifestaciones escolares y oficiales de aquel régimen franquista a punto de fenecer, de modo que en principio estas imágenes son, como para casi todos los españoles, un telón de fondo plagado de figuras retóricas. Mi producción se puede llamar trágica, y también homosexual, de modo que es natural referirme a la imagen de Cristo en tanto que cuerpo masculino pasivo, ofrecido y carnal, imagen que en varios trabajos circunda estas imágenes de la pasividad, probablemente buscaba mi propia aceptación y comprensión de mi deseo. Esta inclinación por lo dramático y la virilidad pasiva de los cuerpos es manifiestamente erótica pero no necesariamente sexual, yo la veo en determinados temas religiosos, pero va haciéndose más fecunda a través de mis lecturas y encuentros con determinados textos, pero especialmente a partir de establecer contacto con Javier Codesal y Montse Rodríguez, ambos con desarrollos muy distintos (teórico y práctico), pero comparten digamos esta base católica por su educación, de hecho aparece muchas veces en nuestras conversaciones, y forma parte en grados distintos en muchos trabajos de Javier Codesal; pero aparte de esto creo que resulta fundamental para entender los fenómenos culturales que nos rodean, que el reflexionar una y otra vez sobre estas figuras retóricas de cuerpos en disposiciones muy concretas sigue siendo necesaria, por otro lado son tan básicas que es imposible no haberlas abordado alguna vez en el trabajo, al menos en alguno de sus aspectos.

Estas figuras-cuerpo básicas, parece que se dan de forma muy similar aunque con diferencias en todos los ámbitos culturales mayoritarios.

La pregunta: ¿hay una disposición cultural-patrimonial de estos elementos de investidura que pudiera dar lugar a algo distinto en su aparente repetición? La relación con el barroco andaluz es estética, se ha ido haciendo por el depósito de la

experiencia del contacto visual y espacial de mi cuerpo en esos espacios e imágenes, para mi el barroco es un estado a-histórico arrebatado del ser, un forma patética donde lo extático se muestra contenido, detenido en su movimiento expansivo hacia el espectador, como a punto de estallar frente a tu cara.

J. A. Finalmente, y como coda final o epílogo sin confirmar, casi cuando la selección de piezas ya estaba terminada, aparece *Piegues de manto*, y se convierte en la pieza de la que parte tu manera de abordar la relación con la obra de Espaliú, meterte en la casa de otro para enfrentarte o dialogar con él. ¿Cómo ha sido posible este diálogo, si es que ha sido posible? ¿De qué forma nos relacionamos con su ausencia?.

A. F. ¿Hablamos con los muertos? No se puede decir con certeza objetiva o científica, pero lo cierto es que no paramos de hablar de y sobre los muertos, y es precisamente porque sabemos y podemos recordarlos por lo que estamos hoy aquí en esta forma, en sociedad, en grupo. Para mi no hay nada especialmente dramático, doloroso o heroico en la vida y en la muerte de Pepe Espaliú, es cierto que la visibilidad de sus gestos nos recuerdan constantemente su proeza como artista y como persona.

Acerca de la colección de dispositivos visuales del dolor, pienso que son recursos estéticos para un discurso profundo y coherente como pocos en el arte español contemporáneo. Entiendo que estas imágenes de la escisión, la angustia y el dolor responden a un deseo filosófico y que lo hace con su practica artística, que sus obras son su pensar en imágenes, es cierto que los filósofos y los santos, nacen de un meditar sobre el dolor del mundo, pero hablan desde una voluntad de lucha, de resistencia y reconversión de situaciones difíciles en experiencias de auto-realización, Espaliú lo hace como artista, (como enfermo de SIDA) y como persona.

Todo esto para mi es una pregunta en crecimiento, que avanza conforme produzco, por eso me resulta tan difícil en este momento decir algo sobre trabajos tan recientes.

Pliegues de manto: empezare por lo que se nombra: el pliegue y el manto, el pliegue como explica Deleuze es el movimiento mismo del barroco que a mi me parece tanto expansivo como contenido, en un movimiento de vaivén como el avanzar de una oruga que se repliega antes de adelantar su cuerpo. El manto entiendo que es el objeto propio de la investidura, alguien sobre quien ponemos un manto, lo dotamos de un carácter maternal, protector. Un manto negro sirve para cubrir, tapar o señalar. La persona investida por este manto doble no la vemos, solo vemos partes de su investidura que se expanden y se repliegan en sinuosidades iguales y distintas, iguales por la forma y el material, pero contrapuestas en cuanto al movimiento y el color, manto blanco y manto negro, objeto escindido de esa figura materna en su doble aspecto, castrador y curador, es una relación que normalmente se rompe en el caso de los hijos varones, que se debe romper para una correcta individuación, pero que no se escinde nunca del todo:

“Decia Teneesse Williams que las viejas madres tenían como un fino collar de perlas que las mantenía unidas a sus hijos homosexuales”. Este texto aparece en *Retrato invertido*, un retrato en vídeo en el que me miro en la imagen de mí madre, movimiento para una ruptura necesaria en el cambio de mi posición de hijo homosexual a cuidador de mí madre”.

Obras realizadas para la muestra: *Los Nombres del Padre III*, en el Centro de Arte Pepe Espaliú de Córdoba:



Alex Francés, *Malferits*, 1996-2013
Estructura de madera y serigrafía sobre cartón de embalaje
88 x 172,5 x 67 cm



Alex Francés, *Malferits*, 1996-2013, (detalle)



Alex Francés, *Cordero*, 2013
 Banqueta, ganchillo pintado y mancuerna de hierro
 45 x 35 x 25 cm



Alex Francés, *Cordero Pascual*, 2013
 Ganchillo pintado, pan de oro y mancuerna de hierro, 35 x 30 x 25 cm



Alex Francés, *Coraza*, 2013
Ganchillo pintado, 20 x 36 x 26 cm cada una



Alex Francés, *Juguete*, 2013
Ganchillo y caja de madera



Alex Francés, *Sacrificio*, 2013
Ganchillo pintado, 18 x 30 x 20 cm