

A close-up photograph of a marble sculpture. The focus is on a woman's torso and her hands. Her right hand is raised, with fingers slightly curled, resting against her chest. Her left hand is also raised, with fingers spread, resting against her right arm. The marble is light-colored, possibly white or cream, and shows detailed carving of the skin and fabric. The background is dark and out of focus.

Eugenio Trías

Lo bello y lo siniestro

DEBOLSILLO

Índice

Cubierta

Lo bello y lo siniestro

PRÓLOGO A LA OCTAVA EDICIÓN

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE. LO BELLO Y LO SINIESTRO

SEGUNDA PARTE. EL CUADRO QUE NUNCA FUE PINTADO

TERCERA PARTE. EL ABISMO QUE SUBE Y SE DESBORDA*

CUARTA PARTE. FREUD Y LA TRAGEDIA GRIEGA

QUINTA PARTE. ESCENIFICACIÓN DEL INFINITO

Notas

Créditos

Acerca de Random House Mondadori

Lo bello y lo siniestro

Eugenio Trías

DEBOLSILLO

www.megustaleer.com

A Clara Bardón

PRÓLOGO

UN DONJUÁN

En la literatura, sólo es literatura la poesía y la filosofía. La dramaturgia es protonovela y la novela protocine. Esta verdad primordial sólo la conocemos algunos y, cuando nos tropezamos, quedamos de inmediato compinchados sin mediar palabra. Así comenzó mi íntima conexión con Eugenio Trías y sin que los tiempos de separación espacial hayan contribuido lo más mínimo a despegarnos. Más aún, cada vez que Trías avanzó en su conocimiento y edificaba su bellísima filosofía del límite más paredaño se me ha venido haciendo. De manera que si la escritura constituye, en ocasiones, un placer sin reservas esta vez el bien se multiplica por dos.

De un lado porque referirme a la obra de Trías es acceder a un universo fascinante. Del otro lado, porque escribir bajo su advocación potencia el sentido de este oficio que tan sólo los poetas-filósofos, escritores auténticos por partida doble, logran convertir en gloriosa celebración.

Ningún concepto de Trías es, por tanto, ajeno a su mágica arquitectura escrita. Ninguna idea de este filósofo, como ningún verso de un poeta, es susceptible de versiones, traducciones, vulgarizaciones, descripciones que vengan a calcar letra a letra su composición original.

Con Trías, de la misma manera que con los metales puros, no hay falsificación posible, ni simulaciones o simulacros que induzcan al error. La elección de las palabras, su sintaxis, sus metáforas y alegorías son definitivos e insustituibles; definitivamente insustituibles. El texto es lo que es. Es el todo. Tan sagrado e incorregible que por sí sólo es capaz de vencer al receptor y si lo convence, más tarde, es como efecto maldito de su seducción. O, lo que es lo mismo, como resultado, en el interior del lector, de haberse metabolizado en una deslumbradora luz. Filosofía triunfante.

Desde este libro seminal que ahora se reedita hasta los confines de su última obra, *Ciudad sobre ciudad*, la trayectoria de Eugenio Trías ha sido de tanta coherencia y verdad que, al cabo de los años, su éxito se confunde con la honradez y su interés crucial con la extremosidad de su reto. Sin vacilación,

Trías ha trabajado como un gigante para levantar una construcción titánica. Los términos de su empeño y la escala de su meta se superponen en un espectáculo de escritura que, de nuevo, sólo un autor de tan extraordinaria fuerza física y mental sería capaz de llevar hasta la tensión suprema. No es extraño que sus libros de madurez se expandan hasta *los límites del mundo* y se haya erigido en creador y dueño de un corpus filosófico como muy pocos han logrado elaborar y, aún menos, componer con tan extraordinaria belleza.

Su afición por la estética, la sensibilidad por la pintura, la música, la literatura o el cine, su general afición por el encantamiento artístico del mundo han propiciado que haya sabido recorrer tan sabia como meticulosamente las obras ejemplares y que nadie haya igualado su gozosa paciencia de enamorado.

La veladura y el revelado, lo invisible y lo delatado, el conocimiento y su sombra, la confusión y la claridad, lo sublime y lo ridículo, el horror y el humor, lo bello y lo siniestro. El filo que separa la vida de la muerte y el amor del odio, la ceguera y la luz, ha constituido el relente sobre cuya finura ha erigido Trías un rascacielos. Los principios de otras filosofías han reproducido en sus enunciados el sólido peso de los cimientos de hormigón. Trías, por el contrario, se ha apoyado en lo aparentemente más frágil, lo más resbaladizo o delicado, lo sólo aprensible a través no ya de las garras de la razón sino de los sensores de la intuición, la emoción y la música.

Y muy decisivamente por mediación de la música gracias a cuya presencia Trías ha elegido con exquisita precisión. Esa música que tría, discierne y separa los pliegues recónditos, ha logrado abrirse camino en superficies aparentemente compactas y dejar a la vista, explícita y abordable, una mina de incontables ideas y sugerencias. También, ciertamente, de sugerencias sin las cuales no se entendería de modo cabal el poder hechizante (¿hechizante? ¿creante? ¿revelador?) de su prosa y la potencia que ella misma, a través de su autorreproducción narcisista, hermafrodita, copuladora, ha desplegado en una progresión arborescente y rigurosa. Nunca parece así que Trías pierde el tino y, sin embargo, resulta del todo inexplicable su producción sin haberse timado con las pasiones. Carnales, desde luego, pero también de otras composiciones propias del hipermercado existencial por cuyos espacios ha discurrido paralelamente su vida y sus escritos. Paralelamente, porque todo escritor, todo

sujeto, habla siempre y ante todo de sí mismo. El sujeto se halla, antes que nada, sujeto a sí. Y el escritor ejerce por la necesidad apremiante de ser de alguna manera otro y otros yoes. Yo otro. Yo siempre otra vez yo.

En cierta clase de escritores la vida y la obra parecen seguir caminos divergentes pero en otros, en cambio, la vida se vierte de manera tan notoria sobre las palabras que el texto cobra la condición de un aforo. De esta manera, cuando se entrega al público el volumen, el receptor toma en sus brazos el corpus biográfico del autor y son estos casos en los que, naturalmente, mayor compañía y emoción se consigue. La idea hecha bulto y el bulto inmortalizado en el influjo orgánico de la idea.

Únicamente los poetas genuinos pueden alardear de esta conquista plena: conquista de la sensibilidad y del sentido, del seso y del sexo. En esa reducida nómina de donjuanes se cuenta Trías de cuerpo entero. Y tanto por lo que fervorosamente ha amado su quehacer profesional, vital, como por el fervor con que nos ha permitido vivir y seguir amándolo.

VICENTE VERDÚ

PRÓLOGO A LA OCTAVA EDICIÓN

Toda propuesta filosófica posee, siempre, su laboratorio particular. Éste puede ser muy distinto, pues la filosofía levanta su vuelo desde ámbitos muy diferenciados. Puede hacerlo a partir de una exploración lógica de las estructuras de nuestro lenguaje, o a partir de un diálogo con las ciencias fisicomatemáticas, o con las nuevas tecnologías, o a través de una reflexión sobre los métodos y objetivos de las ciencias humanas, o bien primando la reflexión sobre la ética y la filosofía política, o dando una especial relevancia a la filosofía de la religión.

Desde mi primer libro, *La filosofía y su sombra*, he intentado forjar una propuesta filosófica con capacidad de esclarecer sus propias opciones conceptuales, pero asimismo con la voluntad expresa por expandirla, de forma *exógama*, por múltiples ámbitos diferentes: la estética y la teoría de las artes, la filosofía de la religión, la ética y la reflexión sobre la condición humana, o el esclarecimiento del concepto filosófico de *razón* que a dicha propuesta puede concernir. En este sentido he comparado esa expansión a una suerte de *ciudad ideal* (en el sentido platónico de la expresión) en la que dicha propuesta pudiera proyectarse.

Pero desde muy pronto advertí que mi laboratorio propio, aquel en el cual mi filosofía se ponía particularmente a prueba, lo constituía la estética, o la reflexión sobre las obras de arte, y sobre todo la recreación de éstas (tomadas en su máxima *singularidad*) a través de mi propia forma de encarar el estilo y la escritura. De manera que en la combinación de la opción literaria elegida (en su forma tentativa, ensayística) con el horizonte conceptual buscado, pudiera producirse una genuina *recreación* de tal o cual obra de arte elegida.

La regla de juego de esta suerte de experimento se fundamenta, pues, en tres decisiones: la elección de la obra de arte en cuestión; la búsqueda a través de ella de un horizonte conceptual; la inclinación hacia una forma de ejercicio de la escritura y del estilo que permitiera, de manera flexible, a la vez que recrear la obra en cuestión, también ese horizonte conceptual que buscaba.

En muchos libros míos, o desarrollos decisivos de éstos, se hallan

plenamente ejemplificados esos tres pilares de la suerte de *recreación* que he ido ejerciendo con obras de arte (del pasado tradicional o de la más cercana modernidad). Desde los esbozos ya ensayados en *Filosofía y carnaval* hasta las primeras formas de ejercicio más maduro de esta suerte de anudamiento intrínseco de la composición y de la interpretación en obras como *Drama e identidad*, o *El artista y la ciudad*, esta forma de proceder ha sido, quizás, el rasgo más peculiar de mi ejercicio de la escritura y del ensayo filosófico. Y esta suerte de *recreaciones* (que toma radicalmente en serio la célebre frase de Kant, la de que la mejor interpretación de una obra de arte es, siempre, otra obra de arte), están, al menos como intención, presentes en casi todos mis escritos, desde los primeros a los últimos.

Un libro estrictamente conceptual, o de filosofía primera, como *Los límites del mundo*, halla su clímax precisamente en un ejercicio de este orden; en una recreación del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp; un libro también de esas características, como es *La aventura filosófica*, combina a lo largo de toda su exploración la indagación estrictamente conceptual (para el caso, el concepto ontológico de *límite*) con recreaciones ensayísticas, de clara vocación literaria, de obras teatrales universales (como *La vida es sueño* y otras piezas de Calderón de la Barca), de aventuras literarias específicas, en la línea de *El artista y la ciudad* (así las incursiones en el mundo del *Fausto* de Goethe), o de piezas singulares de la arquitectura y del urbanismo (*Plaza de Sants*, en Barcelona, de Viaplana-Piñón).

Y en el mismo orden de cosas pueden advertirse, aquí y allá, incursiones en piezas escultóricas recientes (*Arcángel Gabriel*, en torno a una pieza de Susana Solano, en *Pensar la religión*), o el libro entero *Vértigo y pasión*, consagrado a la película de Hitchcock, que había ya visitado en este libro que ahora se reedita; más un ensayo breve sobre Goya y Beethoven.

Pero incluso en mis libros más ambiciosos, y aparentemente más alejados de estas formas de ejercicio ensayístico, como en *La edad del espíritu*, abundan recreaciones del mismo arsenal de inspiración y estilo, como las partes consagradas al arte rupestre de la protohistoria, o las interpretaciones que se efectúan del templo islámico o de la catedral gótica. En general todo el libro constituye, en cierto modo, un despliegue cuajado de la suerte de

interpretación/composición que había ido probando en años anteriores de forma siempre particular, a partir de casos radicalmente singulares, o de obras de arte que se nos ofrecen en su más palmaria singularidad.

Y es que lo propio del arte estriba en esa singularidad de su modo de presentarse; lo cual significa una importante prueba a todo ejercicio de reflexión filosófica. Frente a ello sólo cabe la tentativa ensayística capaz de elaborar, mediante el ejercicio de la escritura, y a través de opciones literarias que den forma a ésta, una *recreación*, como he ido señalando, de la obra en cuestión.

Esa palabra tiene para mí un sentido muy relevante. Es la palabra misma en la que condenso el ejercicio de *creación* que puede llevar a cabo la filosofía en su uso de una forma de escritura y lenguaje que puede serle propio. Y el contenido de esa palabra es el que halla, quizás, su mejor forma de exponerse en algunos de los ensayos, trabados y articulados en torno a un horizonte conceptual (la buscada conexión entre las categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo siniestro) que componen este volumen. Me refiero sobre todo al verdadero meollo del libro: su segunda y tercera parte; la segunda, consagrada a dos importantes composiciones de Botticelli; la tercera, centrada en la célebre película *Vertigo* de Hitchcock.

El libro tiene una estructura clásica: exposición, nudo, desenlace. Lo más importante, sin embargo, lo constituye el nudo argumental; en él se halla probado lo que, en la exposición (primera parte), queda sustentado en una base conceptual lábil, flexible, que permitirá esos ejercicios de recreación (de unas obras emblemáticas de nuestra tradición pictórica, y de una película paradigmática de nuestra modernidad «siglo XX»).

La cuarta parte es un ensayo de apoyo que evoca la tesis inicialmente expuesta; la quinta parte es una *coda* (en sentido musical) que redondea lo expuesto.

Pero todo el libro se juega en esa inmersión a través de escritura y estilo en unas obras de arte muy diferenciadas (Botticelli y Hitchcock; en principio no puede imaginarse mayor contraste y disonancia). Y es en ellas donde el juego conceptual indagado, el de la belleza y su pertinente *sombra* (esa condición y límite de toda figura estética que es *lo siniestro*, en el sentido que a este

término se da a lo largo del ensayo), se pone radicalmente a prueba.

De hecho en esa forma de ejercicio de la escritura, o en ese laboratorio particular, ya ensayado en muchos libros anteriores (y proseguido y desarrollado en obras posteriores a *Lo bello y lo siniestro*), se produjo un feliz reencuentro, desde la estética, de mi primera propuesta filosófica, la que en cierto modo gobierna todo lo que he venido publicando, la que expuse en *La filosofía y su sombra*, y que se halla siempre presente en toda mi obra, desde ese primer libro hasta el último (*Ética y condición humana*).

Se trata de contemplar siempre el reverso del tapiz, las costuras y los anudamientos que hacen posible la tersura de éste, o su proliferación de escenas vivas y animadas. Se trata de situarse siempre en el *límite* entre ese «resplandor» de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación.

Se trata, en suma, en advertir la exigencia de que esa cara oculta, umbría, ominosa, inhóspita (o como la llama en forma plenamente intencionada y sintética en este texto: siniestra) esté siempre, de un modo indirecto, analógico (o simbólico), de alguna manera expuesta. Lo siniestro es condición y es límite de la «belleza» de la representación. En este libro mi peculiar metodología, abierta en *La filosofía y su sombra*, y siempre presente en toda mi aventura filosófica, alcanzó quizás uno de sus más persuasivos modos de demostrarse.

Ésa es la razón, creo, del favor que el público culto ha dispensado a este libro, que alcanza ahora su octava edición (lo cual, en el ámbito del ensayo filosófico, y de un ensayismo exigente en lo que se refiere a trama conceptual y a forma de escritura, constituye algo realmente excepcional).

A lo largo del libro esa incursión en las sombras se combina con un constante recorrer el continente del límite. Un continente que estaba implícito, a modo de Atlántida sumergida, aguardando su emergencia adecuada. Una y otra vez esta palabra, límite, asalta las páginas del texto. No es casual que fuese en y desde el ámbito aquí explorado donde pude hallar los primeros indicios para una decidida indagación ontológica, como la que pocos años después desarrollé en *Los límites del mundo*, en torno a este importante concepto, que ha terminado por ser la clave de bóveda y el cimiento (las dos cosas a la vez) de toda mi propuesta filosófica.

Lo siniestro es condición y límite de lo bello (se afirma en el texto). Es condición (sin su referencia el efecto estético no se produce; sin su referencia la obra de arte carece de vitalidad). Pero es también un límite: la patencia y exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético.

Aquí límite tiene todavía, como lo tendrá aún en el libro siguiente, *Filosofía del futuro*, una significación restrictiva, o limitante. Una significación que siempre retendré; pero que no es única ni exclusiva; por mucho que la modernidad, de Kant a Wittgenstein, o de éste a la filosofía postestructuralista, se suele limitar a pensar el límite en claro privilegio de ese carácter negativo o restrictivo.

Sólo en mis libros sobre el límite, desde mediados de los ochenta, iré revelando, paso a paso, la multiplicidad de significados a medias comprendidos, o casi perdidos y extraviados, que confluyen en una noción riquísima, que me ha servido de base para elaborar mi propia propuesta filosófica: la de una «filosofía del límite» que, en cierto modo, realiza y lleva a máxima expansión lo que ya se inició desde mi primer libro, y que tuvo su refrendo en el ensayo que aquí se reedita.

Pero esa filosofía tiene su máximo apoyo en este laboratorio de la creatividad humana que es siempre el arte; y el arte en su forma singular, singularísima, de presentarse. De ahí que nunca abandone ese ejercicio recreador que es el que confiere levadura y vuelo al proyecto y a la propuesta. De ahí que el reencuentro con obras de arte de la tradición o de la modernidad sea siempre, a lo largo de mi aventura filosófica, una constante. Recientemente lo he demostrado al recrear, según hice hace poco en ocasión de una conferencia, la más consensuada de las películas de la historia del cine (*Citizen Kane*). Se trata de un ensayo que formará parte, en su día, de un libro en el que efectuaré diversas recreaciones de esta especie.

El cine ha sido siempre uno de mis estímulos mayores para esta suerte de ejercicios de recreación; o ha sido uno de mis mejores laboratorios conceptuales. De hecho he expandido por todo el archipiélago de las artes mis ejercicios de esta índole; creo que hay recreaciones de todas y cada una de ellas en mis libros. Pero el cine ha gozado, en mi caso, de un lugar de

privilegio. Y la recepción ha sido, en este caso, particularmente gratificante. Pues pocos textos míos han sido tan comentados (y celebrados) como la incursión aquí iniciada en torno a *Vertigo* de Hitchcock.

Y sin embargo ese ensayo adquiere todo su realce en el contexto en que se halla. Se apoya claramente en las hipótesis expuestas en la primera parte, en la cual se clarifican las nociones que se indagan (bello, sublime, siniestro) y se exploran los sustentos teóricos de las mismas. Y halla quizás su forma remansada de adquirir realce y relieve en el cuarto ensayo, especialmente en sus páginas finales, en las que, de pronto, insiste la primitiva hipótesis en la que di forma a mi propuesta filosófica en mi libro *La filosofía y su sombra*.

De este modo este libro se sitúa en el fiel mismo de toda mi obra, a modo de enclave privilegiado y equilibrado en el que perfectamente se anuda el pasado de esa propuesta y la aventura futura que en libros siguientes voy desplegando.

Lo escribí sin tener clara conciencia de su gran valor estratégico en relación al conjunto de mi obra, a modo de remanso en el cual avizoraba mi propia aventura filosófica futura y hacía recuento y evocación de lo ya realizado.

De hecho lo llevé a cabo a la vez que culminaba también otro ensayo, hermano gemelo de éste, escrito simultáneamente; un libro aparentemente muy distinto, el titulado *El pensamiento de Joan Maragall*.

Recuerdo haberlo escrito en sus principales partes en un verano, en Ibiza, en el que daba forma a mis apuntes relativos a *Lo bello y lo siniestro*, y hacía lo mismo, en justa alternancia de horas y de días, en relación al libro de Maragall. A veces combinaba páginas de uno y de otro. Dos libros, sin embargo, de muy diferente factura. Es, quizás, la única vez en mi vida en que llevé a cabo, al mismo tiempo, dos tareas de creación de escritura (normalmente me centro en un único objetivo textual). Ambos textos, leídos desde este ángulo (de la creación) reservan al lector extrañas afinidades subterráneas o implícitas.

El libro, desde el principio, tuvo una acogida excepcional, tanto en España como fuera de España (especialmente en Hispanoamérica). Y el interés del público no ha menguado, a juzgar por la recepción crítica y por las constantes reediciones. Mantiene, creo, fresca su posible lectura hoy, veinte años después de que fuera escrito. Y hasta me atrevería a decir que el paso del tiempo le favorece.

Siempre lo he tenido por un libro importante en mi trayectoria, pero no el único ni el central. Quizás es, de todos los míos, el que despierta mayor consenso (incluso entre quienes no me quieren demasiado). Es importante, ciertamente; pero no más de lo que puede serlo, a mi modo de ver, el primero, *La filosofía y su sombra*, o bien el *Tratado de la pasión*, o libros especialmente ambiciosos como *La aventura filosófica* y *La edad del espíritu*. De hecho creo haber trabado y tramado una propuesta que se va enriqueciendo de texto en texto; y que, desde luego, tiene en este libro que aquí se reedita uno de sus pilares más relevantes y más reconocidos.

Esa propuesta, en razón de los tiempos en que se encarna mi filosofía (uno no puede dejar de ser hijo de su época), es todo menos una proposición unívoca, susceptible de una mecánica expansión en forma de lo que nuestros antepasados decimonónicos denominaban «sistema». Es una propuesta abierta que tiene, sobre todo, en la recreación de obras de arte radicalmente singulares su más pertinente laboratorio. Pero que se alza hacia la filosofía en sentido estricto, o radical, enunciándose como «filosofía del límite». Y que procura reflexionar sobre las bases mismas que den sustento a dicha proposición.

Pero que sobre todo muestra la expansión posible de la misma en diversos territorios o ámbitos: los que componen los barrios, o los cuadrantes, de la *ciudad del límite* (el concepto propio de *razón* que en esa propuesta se fragua; su uso ético o práctico; el concepto de *símbolo* que puede complementarlo, en su doble uso religiososimbólico y estético, o de teoría de las artes). En mi libro, de próxima publicación, *Ciudad sobre ciudad*, se halla clarificado lo que acabo de exponer.

Escribí *Lo bello y lo siniestro* en pleno proceso de constitución de una *work in progress* que ha ido, posteriormente, esclareciendo sus propuestas latentes, o sus ámbitos de posible expansión. Y en este sentido forma parte de esa trama de narración y de ensayo, o de escritura y literatura, o de creación en forma filosófica, que ha sido desde el principio el motor de mi dedicación a este ámbito tan mal comprendido a veces como irrenunciable y necesario (para toda educación y cultura) que constituye el viejo oficio de la filosofía. Un viejo oficio al que me he consagrado con el deseo y la intención de renovarlo en función de los signos del tiempo en que mi reflexión se sitúa, y a partir de la

incitación y los estímulos que provienen de mi propia aventura y experiencia vital.

Quizás lo más relevante de esa incursión radique en la escritura, o en el modo de situarse en esa literatura de conocimiento, con pretensión conceptual, pero con clara valencia artística, que es mi modo propio de entender la filosofía. Y en este sentido *Lo bello y lo siniestro* puede ser un ejemplo insigne de esa pretensión. Creo que los dos ensayos que componen su nudo argumental, y en general todo el texto, constituyen ejercicios de primer orden de lo que podría, o debería, reconocerse como *literatura* en el campo del ensayo filosófico en mi propia lengua. Así se ha valorado éste, y otros textos míos, por un espectro amplio de lectores.

Pero conviene recordarlo, pues demasiado frecuentemente ese baremo «estético» se reserva, de forma totalmente injusta, para juzgar «obras literarias» en su sentido más estricto (novelas, poesía, teatro, etc.). Y se pasa por alto en ese terreno tan decisivo y decisorio para aquilatar la solvencia cultural de una lengua o de una nación: la filosofía.

No es, por lo demás, una escritura toda ella sobrecargada de metáforas, como fue regla en la buena prosa modernista de la filosofía del Novecientos. Pertenezco a una generación más sobria en el uso del lenguaje. El ejercicio de la escritura, los quiebros de ésta, deben advertirse en muchas de las singularidades de un estilo que se pone a prueba, de un modo muy particular, en estas recreaciones de obras de arte como las que componen el meollo mismo de este texto que ahora se reedita. Quizás en textos como los aludidos, los referidos a Botticelli y Hitchcock, lo mismo que en las recreaciones que en otros libros míos realizo de obras de Goethe o Thomas Mann, o de Duchamp y Calderón de la Barca, o de piezas arquitectónicas y escultóricas, puede advertirse lo más peculiar y propio de mi modo de entender la creación en el terreno de la escritura y del estilo, o de la literatura, en esa suerte de literatura (del conocimiento) que constituye mi propia dedicación: una literatura con valencia artística y antenas poéticas, con argumentaciones narrativas, pero que no renuncia jamás a la gran tensión que permite la apertura de un horizonte conceptual que siempre polariza e imanta ese compromiso con la escritura y el lenguaje.

La «escritura desatada» a que Cervantes hace referencia se produce, en mi caso, en virtud de esa extrema tensión (no en una irresponsable abdicación de la filosofía a favor de la pura y dura narratividad). Narración argumentada y poetización implícita se producen sólo y en tanto el horizonte de los conceptos se entreabre. Conceptos puestos bajo las altas presiones del *límite*. Para el caso, los conceptos de lo bello, lo sublime y lo siniestro, que sirven de disparadero de una incursión de varias obras de arte (un cuento de *Hoffmann*, un constante aludir a *El corazón de la tiniebla* de Conrad, la trama icónico-simbólica desvelada por la gran escuela iconológica en relación al díptico de Botticelli, o la trama mitopoética implícita en la película *Vertigo*).

La recreación de esas obras se hace posible porque la escritura, tensada en relación a esos polos conceptuales que se indagan, se «desata» en el peculiar ejercicio ensayístico que brota de la inmersión en lo más propio y específico de lo que esas obras nos pueden transmitir o «decir».

PREFACIO

Intento, en este libro, reflexionar sobre categorías estéticas fundamentales, eligiendo tres de ellas que se me antojan especialmente significativas para comprender y valorar, sistemática e históricamente, el ámbito de la estética. Dichas categorías son lo bello, lo sublime y lo siniestro. Intentaré, en el curso de esta reflexión, trazar la conexión intrínseca entre ellas, su ligazón sistemática, así como su paulatina emergencia histórica. Esta doble exploración, sistemática e histórica, define el método seguido en el texto, en el cual, sin embargo, se procurará simultanear, para que la demostración posea más vigor, el análisis de teorías estéticas con el análisis de obras artísticas concretas.

Utilizo, como fuente de inspiración filosófica y metodológica, la hipótesis avanzada hace doce años en mi libro *La filosofía y su sombra*, trasladándola al terreno de la estética. Esa hipótesis no hace sino ganarme en valor y fuerza explicativa con el transcurso del tiempo. De un modo u otro está implícita en todo lo que he escrito desde entonces. Procuraré, sin embargo, que la emergencia de la *sombra* inhibida por la legislación estética tradicional (lo *siniestro*) se produzca de modo orgánico, sin necesidad de forzar el campo empírico explorado con hipótesis constructivas.

INTRODUCCIÓN

Kant dice en la *Crítica del juicio* que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Un único límite señala a la obra de arte una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco. Dice así Kant:

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc. , pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella.

El sentimiento del asco es, por lo que se ve, inmediatamente gustativo: su oralidad es manifiesta. Hace referencia a algo que se nos da a gustar, algo que se insinúa como candidato a nuestro paladar, y que éste rechaza de forma enérgica e incontrovertible, en uno de los gestos más incontinentemente destemplados que puede producir el antropoide humano. Éste, en efecto, es acaso el animal que, de forma incondicional, no soporta el asco, el animal que extiende hasta lo fantástico el sentimiento de lo asqueroso, no en vano es el animal fantástico y soñador, tejido con la madera de sus propios sueños y pesadillas. Y el sentimiento de lo repugnante late con denodada fuerza en esa trama de sueño y pesadilla que le constituye. Me refiero aquí, claro está, a un asco literal, sensiblemente considerado, ese asco que puede, por espiritualización, convertirse en sinónimo del estado anímico más indeseable: la peor degustación que puede hacerse del hecho mismo de vivir es, en efecto, sentir asco de la vida. Entre los tabús programáticos de la especie humana, esos universales antropológicos, se puede inventariar el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición, por no hablar del asco al reptil

serpenteante, zigzagueante, hasta el punto que asco y tabú son términos indisociables: lo que se halla tabuizado, sometido al tamiz preponderante de la prohibición ancestral jamás cuestionada ni cuestionable, eso es sentido existencialmente, más allá de cualquier fugaz sentimiento pasajero, como asco fundamental. También lo que atenta las fuentes mismas del vivir, así la rata, transmisora atávica de infecciones apocalípticas. Tanto más si está muerta y despanzurrada.

Alguien anda desprevenido por la calle y pisa una rata muerta medio espachurrada. Se sigue automáticamente un grito de dolor y espanto. Si es otro aquel a quien tal malfortunio le sucede, el mirón incidental logrará acaso vencer, si media distancia suficiente, el horror y la repugnancia que la escena espontáneamente le produce. ¿Qué sentimiento tiene el poder de sublimar y transfigurar el asco en estas condiciones? Condiciones que podrían ser dos: que haya distancia entre el sujeto y la visión, que sea otro la víctima del incidente. Se trata de un sentimiento también mecánico y espontáneo, que en condiciones de esta guisa despunta en su salvaje primariedad, a modo de reacción defensiva primitiva al carácter ofensivo de lo advertido. La risotada, la carcajada imposible de reprimir: nada tan cómico, en efecto, como asistir a la irrupción *inofensiva* (para el sujeto y para el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno: he aquí una de las vetas primeras y primitivas de todo humorismo, quintaesencia del profundo egoísmo defensivo que subyace a éste, el más humano de los sentimientos. Como si los dioses hubieran concedido al hombre, junto a esa hipersensibilidad mórbida respecto a lo asqueroso, ese escudo mágico protector que es el humor: la capacidad para transfigurar en risotada franca la inmersión en uno de los sentimientos más pantanosos de nuestra especie.

En cuanto al aire distraído del sujeto que es víctima de tan fastidioso percance, eso acentúa el contraste cómico, o es causa, o mejor, con causa de él, en la medida en que el efecto cómico se produce, con frecuencia, por concurrencia de la postiza identidad fantaseada por el personaje pagado de sí mismo, satisfecho de su figura erecta y de su uniforme, con una situación primaria que suscita el sentimiento de lo asqueroso. A veces el efecto se acentúa si ambos, sujeto y objeto, están pagados de sí mismos: hombre de frac

y flamante pastel de bodas (que acaba, obviamente, chafado en la cabeza del individuo).

La oralidad del asco, su inmediatez, su referencia al excremento, la asociación que produce entre comida y defecación —como si se nos diera a comer un plato de mierda— produce ya tal contraste entre el objeto y el sentimiento que despierta, tal violencia —como señala Kant— que únicamente un sentimiento placentero del mismo carácter violento y automático como el humor, y en su manifestación más pedestre, puede hacerse cargo de él: contracarga de placer opuesta a la sobrecarga de violencia con la que el sujeto reacciona al objeto que suscita en él el sentimiento de lo asqueroso. La transformación del dolor en placer se produce así por intercesión de lo cómico: único modo acaso que tiene el arte por configurar estéticamente ese límite señalado por Kant; ese límite del arte (y, como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo *siniestro*.

Es del género al cual pertenece el asco, de lo siniestro, de lo que se va a tratar en este escrito.

PRIMERA PARTE

LO BELLO Y LO SINIESTRO

Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.

RAINER MARÍA RILKE

Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.

SCHELLING

En este escrito se quiere reflexionar sobre estos dos aforismos. La hipótesis a desarrollar es la siguiente: *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio —que a veces se llega a considerar fraudulento— del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de una maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión. Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello «comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse». Por cuanto lo siniestro es «revelación de aquello que debe permanecer oculto», produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad? El carácter catártico del arte puede hallar, en esta singladura, su prueba más elocuente. Como dice Novalis: «El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden».

Rebasar el marco clauso y limitado de una estética fundada en la categoría de lo bello fue la tarea conjunta de la filosofía kantiana (del idealismo alemán que la prolongó) y del romanticismo. Será preciso, antes que nada, evocar

sucintamente esa revolución que suministra inteligibilidad al verso de Rilke, inconcebible en el seno de una estética limitada a la categoría tradicional de belleza. El análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro. Será por tanto necesario demorarse, primeramente, en el análisis kantiano de lo sublime, para aventurarse después en el análisis e inventario del tratamiento romántico de lo siniestro. De este modo se crearán los pilares que sustenten la hipótesis que aquí se quiere desarrollar.

1. DE LO BELLO A LO SUBLIME

Prevalece la presunción, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción. Si bien en su esencia los platónicos y neoplatónicos —antiguos o renacentistas— concebían la belleza en su pura simplicidad espiritual y luminosa, no dejaban de aceptar ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes, a la hora de definir la belleza subalterna incardinada en el mundo de la apariencia sensible. Tanto las estéticas de raíz estoica y vocación materialista como las estéticas de la belleza concebida como idea luminosa —estéticas de la armonía y estéticas de la luz— coincidían en definir la belleza en su presentación sensible en términos de medida y limitación. Su unidad, frente a las estéticas que se abren paso a mediados del siglo XVIII, radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos. De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo. Esta presuposición, cuestionada primero por la teología patristica (y a partir de Nicolás de Cusa, en el renacimiento, por la filosofía y la «nueva ciencia»), mantiene su legitimidad

en el ámbito de la estética hasta el siglo XVIII, demostrando la verdad de la reflexión de Hume acerca del arraigo y de la fuerza incommovible de las «creencias» y los «hábitos» estéticos, como si la sensibilidad mantuviera fidelidades que el espíritu había rechazado, retardando así los efectos revulsivos de los nuevos sistemas de pensamiento. Ciertamente que las ideas antigriegas de San Basilio y de San Gregorio de Nisa, que llegan con toda su fuerza sensible a San Agustín, sobre la divinidad plenipotenciaria e infinita, que no es forma o idea definida y limitativa sino, en connivencia con la gnosis, fundamento sin fundamento, abismo, infinitud, ideas sensibilizadas en imágenes que abren por vez primera el registro de lo sublime: el piélago profundo, la hoguera siempre ardiente (que ya Moisés había presenciado), la extensión del océano y de la arena del desierto, la luz cegadora, la luz potentísima que es de hecho y de derecho la tiniebla, todas estas imágenes, preparadas de forma todavía contenida por ese canto del cisne de la antigüedad grecorromana que fue el neoplatonismo, predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de infinitud; aceptación que, sin embargo, sólo se consume, con dificultad y con auténticos bautismos de sangre, en el seno del espíritu renaciente.

No es posible, en este contexto, explicar el modo histórico mediante el cual, difícilmente, va imponiéndose la ecuación más antagónica a la entraña espiritual griega, la que postula la identidad de infinitud y perfección. Únicamente puede señalarse que esta idea, insinuada por la teología judeocristiana, abre el campo de posibilidad a una reflexión sobre el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica que muy en último término, a mediados del siglo XVIII, alcanzará rendimiento en el terreno estético, subvirtiéndose enteramente la sensibilidad y el gusto.

La categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la

percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum*. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del romanticismo.

2. UN VIAJE EN DILIGENCIA HACIA PAISAJES IMPOSIBLES

A principios del siglo pasado, cierta tarde, una distinguida dama de mediana edad atravesaba en diligencia una zona especialmente boscosa e inhabitada de Gran Bretaña. Tras la cortina de la ventanilla podía verse un cielo sobrecargado de nubes amenazadoras. Frente a ella, un vejete estrafalario, vestido como un pordiosero, mal afeitado, no perdía ocasión en examinar los leves cambios de luz y atmósfera del paisaje. De pronto sucedió lo que se presentía y temía, un aguacero, un chaparrón, truenos, relámpagos, al tiempo que la luz se oscurecía y la diligencia zarandeaba a sus huéspedes, que se cuidaron de ajustar las ventanillas y las cortinas para no sufrir las intemperancias del viento huracanado y de la lluvia. Y he aquí que el viejo huésped que compartía con la dama distinguida, frente a frente, el mismo camarote, pidiendo disculpas por adelantado, levántose, abrió su ventanilla, sacó la cabeza, el cuello y medio tronco a la intemperie, permaneciendo estático y rígido en esa difícil posición, medio cuerpo fuera, desafiando el balanceo del vehículo y las inclemencias del temporal. Con estupor apenas disimulado, la vieja no alcanzaba a comprender qué hiciera el buen viejo medio loco tanto tiempo en esa extraña posición. Una hora aproximadamente estuvo el viejo en ésas hasta que salió de su pasmada contemplación y, chorreando por todas partes, volvió a tomar asiento, excusándose de nuevo por tan inaudito proceder. Al fin la tímida mujer se decidió a preguntarle qué era lo que tan afanosamente buscaba o simplemente miraba. Y el viejo le contestó que «había visto cosas maravillosas y nunca vistas». Picada de la curiosidad la dama entreabrió la ventanilla, asomó la cabeza, hasta que, perdiendo toda resistencia, se asomó con generosidad. El viejo le había sugerido: «debe, eso sí, mantener muy abiertos los ojos». Repitió la hazaña del viejo estrafalario y a

fe que fueron paisajes imposibles los que se cruzaron por sus ojos bien abiertos.

Años después la misma dama, que residía habitualmente en Londres y poseía amistades aficionadas a la pintura, decidió complacer su propia curiosidad ante una exposición de un pintor discutidísimo y tenido por estrafalario, llamado Turner, quien, al decir de sus adversarios, pintaba lo que ningún ojo humano había visto (ni el suyo propio, por supuesto). Mientras merodeaba por la exposición y antes de reparar en los lienzos, de los que se le cruzaban ciertas manchas amarillas y verdosas, se entretuvo en oír los comentarios de entendidos que aseguraban no existir en ningún lugar del planeta Tierra imágenes como las que ese loco pintor de lo fantástico pretendía hacer valer. Eran tan desaprobadoras las opiniones, daban lugar esos cuadros, a lo que podía ver, a tales señales de burla, de desprecio o de franca irrisión, que nuestra dama, movida acaso por la piedad, decidió al fin detenerse a contemplar una de las composiciones, la que más cerca de ella estaba. Y he aquí que, con sorpresa imposible de disimular, vio justamente aquello mismo que había visto años atrás a través de la ventanilla de la diligencia. Entonces comprendió quién era ese viejo loco y pordiosero que había tenido delante suyo. Y presa de voluntad restitutiva empezó a gritar, congregando en torno suyo a todo el público de la exposición: «¡Pero si yo lo vi, vi todo esto con mis propios ojos! ».

¿Será preciso recordar que todavía a mediados del siglo XVIII lamentaba un viajero «condenado» a atravesar la cordillera alpina por razones de negocio «esas formas caóticas carentes de gracia y de belleza, ese compendio de horrores y fealdades que son los Alpes con sus repugnantes extensiones nevadas, malformaciones irregulares y glaciares»? Por supuesto, el viajero cerraba la ventanilla y la cortina para no ver tales espantos.

Bastarán estas anécdotas para mostrar el cambio que se opera en la piel sensible del hombre occidental en el crepúsculo del siglo XVIII. La reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime será, en este sentido, la más sólida sustentación del nuevo sentimiento de la naturaleza y del paisaje que se produce en ese siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras.

3. EL ANÁLISIS KANTIANO DEL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable. Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, supuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia *física* a la reflexión sobre su propia superioridad *moral*. Ello es posible en razón de que el objeto incommensurable remueve física, sensiblemente en el sujeto una Idea de la Razón. Idea que es, por definición que la distingue del concepto del entendimiento, concepción de lo infinito (en nuestra alma, en la naturaleza, en Dios). El objeto físico infinito sensibiliza, por tanto, la idea racional-moral de infinitud. Con lo que el sujeto alcanza así conciencia de su propia superioridad *moral* respecto a la naturaleza, que, sin embargo, evoca y remueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo. Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales. Se trata, pues, de un proceso mental cuyo recorrido sigue cinco etapas:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud incommensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la

sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo incommensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*.

El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. Ese objeto puede ser un huracán, un ciclón, un tifón; o algo que, cuando menos, constituye para el sujeto una angustiosa amenaza: el océano sin límites, el desierto desolado. No en vano el desierto era considerado por las viejas religiones dualistas maniqueas la morada del príncipe de los infiernos, el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento. Para poder ser gozado —requisito kantiano del sentimiento estético—, el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de ese modo se aseguraría el carácter «desinteresado» de la contemplación.

Pero el sujeto experimenta a la vez un sentimiento placentero, resultado de un conflicto interno: se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante. Y Kant pregunta por la fuente de donde extrae el sujeto ese placer que actúa como contracarga a la violencia amenazadora del objeto.

Para lo cual orienta la investigación en la línea crítica que le es característica, desviando la atención del objeto al sujeto. En la explicación de las estructuras del sujeto hallaremos, pues, la solución. El objeto material es únicamente pretexto y ocasión para que el sujeto remueva alguna de sus facultades. Pero, no se olvide, ese pretexto y ocasión, en tanto dato sensible, es *conditio sine qua non* para que esa remoción se produzca. La pregunta es,

entonces, cuáles son las facultades removidas.

No, desde luego, el entendimiento, que ante el dato sensible formalizado por las estructuras de la sensibilidad, espacio y tiempo, añade un concepto limitativo y determinado que no es apto para la aprehensión de lo que excede forma y limitación. El entendimiento, condenado a explorar la isla de la razón y a trazar el mapa categorial mediante el cual determina los contenidos sensoriales, nada puede saber de lo que se sitúa más allá de las playas costeras, dejando a la razón la pregunta inquieta y angustiada de cuanto excede esas fronteras visuales: lo que rebasa el límite del horizonte. De nada sirve, pues, el entendimiento respecto a un objeto que pone en suspensión todo límite. En este punto el sentimiento de lo sublime se diferencia del sentimiento de lo bello. Pues si éste, al pensar de Kant, presupone la intervención, sin concepto, del entendimiento sobre el dato sensible (a través de la imaginación), creando un libre juego entre ambas facultades, la de imaginar y la de entender, el sentimiento de lo sublime, que se despierta también a través de una incitación necesaria de la sensibilidad, conecta ésta —y la imaginación— con una facultad superior al entendimiento, aquella facultad que plantea problemas sin hallarles solución y a la que Kant denomina Razón.

Facultad que pregunta legítimamente por el principio y fin del universo y por el destino, origen y duración del alma humana; y en última instancia por el creador de naturaleza y alma; facultad que piensa como problema en ideas que no pueden ser determinadas conceptualmente y que resumen los enigmas primordiales, principales, que asolan al hombre en su paso por la tierra. Es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud. Es, pues, el Infinito la Idea propia y pertinente de la Razón.

El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce *moral*, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y síntesis. En esa síntesis halla el hombre un móvil para su obra de carácter sensible, concediendo a la idea racional, cuyo rendimiento práctico fue

expuesto por Kant en la *Crítica de la razón práctica*, un agarradero de imagen y de vivencia. El hombre *siente* en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez (una mera pluma agitada por el viento del universo en infinita expansión). Siente sensiblemente esa dignidad que en la segunda crítica había sido concedida como «sentimiento moral», único lazo del sentimiento y de la idea de deber.

4. DE LO SUBLIME A LO SINIESTRO

El sentimiento estético no quedará ya, en y después de Kant, restringido a la categoría limitativa de lo bello. Objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad, superior al entendimiento, de la razón. El idealismo alemán llevará hasta la consumación esta incursión kantiana, ensanchadora del ámbito de lo estético, en la esfera que registra el sentimiento de lo sublime. La presentación sensible de la Idea Racional (Espiritual) será, para Hegel, que lleva hasta las últimas consecuencias la reflexión estética kantiana, el ámbito mismo de la estética. Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión. Lo bello será, desde entonces, conceptuado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como «bello» y «sublime». La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito. Schelling, Krause, Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas como presupuestos de su reflexión estética. Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y de inquietudes. Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo se manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos. Divinidad atormentada y en lucha y contradicción consigo misma, como, desde

distintos puntos de vista, la concebirán Hegel, Schopenhauer y el joven Nietzsche. ¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela? ¿Será un rostro espléndido, como aquel rostro luminoso que irradiaba a través de los círculos de las hipóstasis inferiores, tal como lo entreveía el renacentista Marsilio Ficino, lo que entonces se nos patentice? ¿Sería una luz cegadora ante la que cede toda visión y sólo puede alcanzarse en la tiniebla? ¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos, conceptuable como dolor y voluntad o como Uno primordial en perpetuo autodesgarramiento? ¿O esa oscuridad y esa tiniebla será el último velo, angustioso velo, que a modo de noche oscura impide el vuelo terminal, aquél en el curso del cual se logra dar «a la caza, alcance»? La inquietud que estas preguntas traslucen abre, sin duda, la curiosidad sensible e intelectual hacia ese fondo del ser que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo esencial. La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro.

Desde estas consideraciones cobra toda su significación el aforismo de Rilke: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar». Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios, que «debiendo permanecer ocultos», producen en nosotros, al revelarse, el *sentimiento* de lo siniestro.

5. LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA LINGÜÍSTICA

I

«Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero sinistro»: ésta es la primera utilización del término en castellano, en el *Cantar de Mio Cid*. Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido. Agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida. Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio. El hado malo puede

provenir de un encantamiento o sortilegio que ciertos seres pueden producir con sólo echar una mala mirada: el mal de ojo. Una mirada atravesada o envidiosa puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido «fascinado» (como cuando la serpiente áspid «fascina» a su víctima tornándola estática por hipnosis con sólo mirarla). Envidia viene de *invidia*, del verbo *invideo*: mirar con recelo, mirar maliciosa o rencorosamente, dirigir una mirada maligna sobre otro; y de ahí envidiar, estimar algo —objeto o atributo— que está en posesión de otro. Se sobreentiende que esa mirada envidiosa produce el infortunio en quien se deposita, de ahí que el mal de ojo de esa mirada pueden producirlo algunos seres provistos de poderes (brujos). De hecho, siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolo que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojamiento de mirada, sobre un ser desprevenido. Ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital, un malfortunio, un hado desdichado. Uno de los sobrenombres más expresivos de Satanás, el adversario de Dios, es El Envidioso.

El término siniestro traduce insuficientemente el término alemán *Unheimlich*, utilizado por Freud en su intento por conceptualizar y teorizar lo que ese término recubre. La monografía freudiana puede servirnos de guía y de ilustración para el tema que ahora queremos evocar: la determinación del concepto de lo siniestro.

II

La definición de Freud de *das Unheimliche* es enormemente sugestiva: lo siniestro «sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». El problema que Freud se plantea es entonces, «bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras».

Definición paradójica, por cuanto, como señala Freud, «la voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo

siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas: de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro».

Frente a quienes, como Jentsch, se ciñen a esta asimilación superficial de lo siniestro a «algo en lo que uno se encuentra desconcertado y perdido», Freud se propone superar esa ecuación siniestro = insólito, profundizado en la significación de aquello que, siendo insólito, llega a resultar siniestro.

Para lo cual se ciñe a la significación del término *Unheimlich*, antónimo de *Heimlich* (hogareño, doméstico, conocido, familiar) hasta encontrar, en el mismo término *Heimlich*, una significación paradójica que obligará a concebir, en una nueva vuelta de tuerca, la relación dialéctica de la pretendida oposición.

Heimlich significa «propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar, perteneciente a la casa o a la familia; lo acostumbrado; *Die Heimlichen* son los íntimos, *heimliche Rat*, consejo íntimo. Se dice de los animales mansos y domésticos, contrarios a los animales salvajes; algo que evoca bienestar: confortable, protector, hospitalario».

De esta primera acepción deriva lógicamente la segunda, que nos lleva cerca del problema: *Heimlich* significa, por extensión, secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir; de donde *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio. Se habla de reuniones *heimlich* (clandestinas), de conducirse *heimlich* (misteriosamente); de amores y pecados *heimlich* (secretos), de lugares *heimliche* (que el recato obliga a ocultar). Lugar *heimlich* puede ser el retrete; artes *heimliche* son artes ocultas, así la magia; partes *heimlich* del cuerpo humano son las partes pudendas.

Unheimlich es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo. El sentido de *Unheimlich* se opone a la primera significación de *heimlich*, pero no a la segunda. Como dice Freud, «*Heimlich* significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo».

Schelling habla de la necesidad de «velar lo divino y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*, misterio»: en este sentido *Unheimlich* y *Heimlich* vienen a significar lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto. *Unheimlich*, dirá Schelling, es «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado». En este aforismo el sentido de *Unheimlich* se superpone al segundo sentido de *heimlich*. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.

De este análisis lingüístico pasa Freud a un inventario temático de lo que el término siniestro recubre en cuanto a objetos y situaciones.

6. INVENTARIO TEMÁTICO DE MOTIVOS SINIESTROS

Kant, con su *Crítica del juicio*, levanta el acta inaugural del romanticismo: abre el núcleo ideológico que lo hace posible.

Freud, con su hermoso libro *Lo siniestro*, recapitula el romanticismo: efectúa un lúcido inventario temático de una de las exploraciones más características de este movimiento: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro.

Al término siniestro asocia Freud, una vez efectuada la determinación lingüística del término, personas, cosas y situaciones que pueden resumirse en las siguientes:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortuno (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).

2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro.

3. «La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado»: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo.

4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *déjà vu*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).

5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo: así la muñeca Olimpia en la narración de Hoffmann *El arenero*, despedazada por su creador o pigmalión. Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente: unos pies que danzan solos.

6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización

absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Freud alude a un paciente suyo que, en ocasión de haber ocupado un huésped una habitación de hotel que él había reservado, exclamó: «¡Ojalá se muera esa noche! », deseo optativo que se realizó, como pudo comprobar a la mañana siguiente: el huésped había muerto esa misma noche. El carácter siniestro de Kurtz, el personaje buscado por el narrador de la novela de Conrad *El corazón de las tinieblas*, estriba en que «ese espíritu iniciado en el fondo de la nada» hacía realidad todos sus sueños, sin censura ni elaboración ninguna, sin mediación entre lo fantástico y lo real.

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad.

Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro.

De hecho, lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto: temor a la castración, al decir de Freud, temor al deseo de castrar al rival (progenitor o hermano). La arena contra los ojos, tema recurrente en la narración citada de Hoffmann y comentada ampliamente por Freud, sería expresiva de la traslación metafórica de ese deseo y ese temor. El despedazamiento de la autómatas —de la muñeca Olimpia del cuento de Hoffmann— sugeriría el mismo sentimiento ambivalente.

El cuento de Hoffmann *El arenero* constituye, en este sentido, el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro: en él están presentes los seis rasgos antes determinados. En él basa Freud su profundo análisis. El resumen que da Freud de esta estupenda narración puede servirnos de apoyo para sustentar las tesis avanzadas en este capítulo.

7. EL ESTUDIANTE NATANIEL, LA MUÑECA OLIMPIA Y EL ARENERO SINIESTRO

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual (está prometido con una bella mujer que se llama Clara) no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de arena» [una versión germánica de nuestro hombre del saco], y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con las cuales comparten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien».

Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se le esperaba, escondiose en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius, ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero» no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas.

Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión, y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastro.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptimo ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, niente barometri! , ma tengo tambene bello oco. . . bello oco». El horror del estudiante se desvaneció al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanzani y a la cual Coppola —el arenero— ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nataniel cae en una nueva crisis de locura y, en su delirio, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión:

«¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh. . . ! hermosa muñequita de madera, baila. . . baila. . . ! ». Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, les aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto es poseído nuevamente por la demencia, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera! ». El hermano, atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡Gira, rueda de fuego, gira! », palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius dice, riendo: «Esperad, pues ya bajará solo». Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balaustrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello oco, bello oco! », helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada. . . pero el hombre de la arena ha desaparecido en la multitud.

8. FAMILIARIDAD INHÓSPITA DE LO BELLO Y LO SINIESTRO

Freud recapitula su análisis de lo siniestro con la siguiente definición del concepto que este término expresa: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas *superadas* parecen hallar una nueva confirmación». Se repite, pues, algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la conciencia del sujeto. En cuanto *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: «De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo: es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron». En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad.

En el cuento de Hoffmann aparece lo siniestro, en su intrínseca articulación con lo fantástico-realizado, en la muñeca Olimpia, mixto de vida y cuerpo inerte; en el despedazamiento de la muñeca, brutal ruptura de la ficción que se

tiene por real (y que da a lo real un carácter más fantástico que la ficción); en la repetición de la presencia del arenero, metamorfoseado en vendedor de anteojos; en la repetición promovida por el sujeto de su aventura con Olimpia con el reanudamiento de su relación con Clara, su antigua novia; en el carácter de *doble* del arenero, acompañante y colaborador del padre del sujeto y del profesor supuesto padre de Olimpia. Toda la narración es un continuo traer a presencia, con medios artísticos, lo siniestro, pero de tal suerte que lo real y lo ficticio se hilvanan con tal ambigüedad —y sabiduría— que el efecto artístico queda siempre preservado. Todo puede leerse en doble lectura, según una interpretación realista-racionalista y visionaria-fantástica, sin que ninguna de ellas, exclusiva, pueda captar la riqueza de la narración. Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo. Nuestra hipótesis sobre la articulación de lo bello y de lo siniestro puede, desde ahora, perfilarse. En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales. Esa presencia familiar, muñeca Olimpia, se presenta a nuestros ojos, identificados por momentos con los ojos del estudiante Nataniel, como una presencia emisaria de horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados. Esa presencia doméstica, el amigo y colaborador del padre, el vendedor ambulante de barómetros y anteojos, revela de pronto subterráneas corrientes de nuestros ocultos deseos criminales (arrancar los ojos al rival, arrojar brasas a los ojos del progenitor); revelación que se enmascara en la permuta de posición del sujeto paciente y del verdugo.

9. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Podemos ahora redondear y enriquecer nuestra hipótesis, perfilando lo que consideramos condición y límite de la belleza: algo siniestro, desde luego; pero que, precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar. La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia —velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa— el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una *forma viva*, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. No se reprimen las fuentes de la vida, de ahí que esa forma aparentemente inerte e inorgánica tenga, como la muñeca Olimpia, plena vida y organicidad; pero no se revelan ni patentizan cruda y tercamente en lo real (el arte no puede nunca ser realista) y los deseos más secretos de la especie. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.

De ahí que sea pertinente hablar de «velo» y «velo de Maya» para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada «debe resplandecer el caos», como podría decirse apurando el aforismo de Novalis. La pregunta, entonces, no se hace esperar: ¿Cuál es el estatuto ontológico de ese «velo» que es la belleza? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen

que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos. ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo?

Podemos desde ahora formular nuestra hipótesis, convenientemente enriquecida:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.

2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.

3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ciega, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística, ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.

SEGUNDA PARTE

EL CUADRO QUE NUNCA FUE PINTADO

1. LA METAFÍSICA NEOPLATÓNICA DE LA ACADEMIA FLORENTINA

Lo sublime y lo siniestro nos aparecen ahora como categorías que enriquecen el inventario categorial estético, ensanchando el marco clauso en que la estética se hallaba circunscrita hasta mediados del siglo XVIII, fundamentalmente hasta Kant: el marco estricto y limitativo de lo bello.

Conviene ahora, sin embargo, explorar esa categoría clásica de belleza; mostrar asimismo el rendimiento, en la práctica artística, de esa categoría.

Para lo cual nada mejor que retroceder hasta aquella magna síntesis promovida por la Academia florentina (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola; y sus divulgadores, Bembo, León Hebreo, Castiglione) que constituye acaso la más elaborada y construida concepción estética que ofrece la tradición prekantiana, en la cual se condensan las concepciones platónicas y neoplatónicas, en síntesis profunda con concepciones de la escolástica medieval cristiana y en polémica con las estéticas, de inspiración estoica, revitalizadas por las corrientes naturalistas y racionalistas del renacimiento artístico. Su influencia en la práctica artística de algunos artistas del *quattrocento*, como Botticelli, pintor de la corte medicea y enemigo declarado de las corrientes renovadoras —naturalistas, racionalistas— protagonizadas por Da Vinci, nos permitirá pasar de un examen teórico a un análisis de obras artísticas concretas insertas en ese marco ideológico.

Dicha estética se desprende orgánicamente de la concepción metafísica de los florentinos, cuyas bases son el *Comentario al Banquete* y la *Teología de la inmortalidad de las almas* de Marsilio Ficino. De hecho, toda estética, hasta Baumgarten y Kant, hasta que adquirió el carácter de disciplina relativamente autónoma, y con ello un nombre propio y característico («estética»), constituía siempre un corolario derivado de una determinada metafísica. Kant permite, en efecto, el pasaje de una metafísica de lo bello a una crítica del juicio estético. Lo bello era concebido tradicionalmente bien como armonía y *concinntas* de las partes con el todo, bien como *claritas*, como esplendor del rostro divino esparcido por las cosas, como rayo de luz que ilumina el mundo inteligible y resplandece en el visible, procedente de la fuente de Bondad de donde brotan —y adonde revierten— todas las cosas.

La metafísica florentina arranca del presupuesto neoplatónico de un principio último inefable e indecible que, en la línea aporética pensada inauguralmente por Platón en el *Parménides* (y en la reflexión sobre el Bien, semejante al Sol en el mundo visible, en *La República*), era concebido como el Uno, del que nada puede afirmarse, ni siquiera que sea (el Bien que está más allá de la sustancia, según se afirma en *La República*). Ese Uno que no es, tachado a la vez que postulado como principio dinámico y regenerador de todas las cosas y a la vez unificador de la diversidad del todo, era el alfa y la omega desde donde podía entenderse la diversidad como efecto de un proceso de emanación; el cual proceso emanativo revertía de nuevo en orientación al Uno, a través de un largo proceso de reconversión y de retorno. Este doble ritmo de emanación y de retorno, que es en realidad un ritmo triple de emanación-creación/reconversión/retorno-perfeccionamiento, permite explicar *dinámicamente* la jerarquía ontológica y los diferentes estratos —o hipóstasis— del Uno. El Uno está, sin embargo, *de alguna manera* presente en todas las cosas, de manera que en cada una de sus emanaciones o hipóstasis se refleja, haciendo bueno el adagio «todo está en todo» o la síntesis postulada de «uno y todo». Se podría hablar de panteísmo dinámico de no quedar subrayado el carácter dialéctico y diferencial del Uno respecto al Ser, con lo que se afirmaría a la vez su inmanencia y trascendencia.

La primera hipóstasis, la inteligencia, el *Nous*, que tendría su objeto en las ideas, hablaría de una primigenia división entre el entendimiento y su objeto que lo diferenciaría de la inmaculada indivisión del Uno. En el orden del *Nous* habría siempre *dos* términos, la inteligencia y la idea (comparables en el mundo visible al ojo que ve y al objeto visible). Ambos términos presupondrían un «tercer término», el Uno (lo indiviso), que haría posible que la inteligencia se iluminara y se capacitara para entender y que el objeto, la idea, fuese inteligible ante el *Nous*. El Uno es, pues, Bien supremo, a modo de Don presupuesto, condición trascendental del conocimiento y su objeto. Inalcanzable por el intelecto, el Uno dejaría de ser «uno» al convertirse en objeto del entendimiento, con lo que éste se hallaría en la trágica situación de perderlo cada vez que lo intentase apresar como objeto inteligible, como Idea. La dualidad entre entendimiento y la idea distanciaría al *Nous* del Uno; se

perdería, por tanto, en esta primera hipóstasis la unidad radical, pese a que se reflejaría en ese orden del modo más perfecto una vez producida la inicial división, la autodivisión del Uno. Esa autodivisión es concebida, como veremos, de forma cataclísmica, echando mano los florentinos a la hora de simbolizarla sensiblemente de las mitologías más horrendas y siniestras de la tradición pagana. Este punto merecerá, en su momento, nuestra atención.

El carácter inmóvil del entendimiento, su capacidad por recoger su objeto en unidad, el *recogimiento* contemplativo característico del sujeto intelectual, mostraría la superioridad del entendimiento sobre otras hipóstasis menos perfectas. De hecho, este orden espiritual se hallaría por encima de toda vitalidad y movimiento, comunicando iluminaciones ideales al alma, hipóstasis inmediatamente inferior, pero sin quedar afectado del trato de ésta con la naturaleza material.

El alma, segunda hipóstasis, por debajo del entendimiento, sería principio motor, autora de movimiento y razón vital, simiente de todo género de vida, generadora y propulsora de vida. A diferencia del entendimiento, produciría movimiento, conectando con la hipóstasis inferior, la naturaleza. Pero sería propicio de ella trazar movimientos perfectos, circulares, esféricos, en los objetos naturales, lo cual, en el orden celeste, daría lugar al trazado de los movimientos astrales en el seno de las esferas correspondientes. Sólo en el orden natural sus movimientos quedarían enturbiados y quebrados por un principio material de dispersión irracional, viviendo el alma en lucha perpetua y agónica con el principio material. Esa lucha a vida o muerte, esa pelea y agonía del alma con la materia confiere a esta metafísica su carácter dramático y profundo, siendo el hombre el lugar en donde el conflicto entre alma y materia se produce de forma más violenta y relevante. El arte, en tanto producción de obra iluminada por la idea intelectual en donde se refleja el rayo de belleza, constituye un orden privilegiado en el cual esa guerra se produce: guerra de reconquista en la cual quiere el alma ganar para las hipóstasis superiores la materia, elevar ésta hasta la luz. Un Miguel Ángel, ferviente conocedor de estas doctrinas, concebirá su pelea con la materia, con el mármol, la sustracción de restos e inesencialidades hasta formarse en la materia misma la idea iluminada por el rayo divino, como una lucha a muerte, un duelo, en el que se juega el

papel vocacional demiúrgico del artista, que no será desde entonces simple artesano ejecutor de un oficio sino *genio* capaz de reavivar los gérmenes o *genes* de alma y de luz dispersos en la materia, substrayendo a ésta de irracionalidad, maldad, fealdad.

El arte tendría, pues, la significación de un fomento de reconversión de los objetos materiales a su principio espiritual, una liberación de las cadenas que encarcelan a los seres al mundo en sombras de la materia, una redención de la cautividad en que los seres se hallan cuando viven de espaldas a los rayos solares. Hacer girar las cosas hacia el orificio que, en la Caverna platónica, dejaba filtrar rayos de luz para el iniciado que acertara a volver su mirada de la pantalla en sombras a los objetos reflejados por la luz solar, esa tarea reconversora es la característica demiurgia del artista, que en última instancia se retrotrae de esa belleza todavía encarnada en piedra hasta la belleza puramente espiritual, hasta el aire libre iluminado, desnudo de velos enturbiadores, por encima de nubes que filtran y desvían la franca irradiación de la luz del sol. En cierto modo todo artista estaría abocado a un fracaso liminar en tanto mantiene vivo el contacto con la materia. De ahí la gran tentación —que es concebida como suprema purificación— por abandonar la práctica artística material, debida a razones complejas tanto en el caso de Botticelli como de Miguel Ángel, pero en cuya motivación no está ausente la significación última de la doctrina estética neoplatónica elaborada por la Academia florentina, donde la belleza es en esencia inmaterial. Como se verá, la belleza es el lugar intermedio, medianero, entre la Unidad fontanal y la primera hipóstasis: primer rayo de luz que brota de la fuente de bondad originaria. Será la belleza, como Afrodita, primera encarnación y nacimiento filial del principio creador, Urano, el Uno, concebido como Dios Padre.

El movimiento de reconversión y de retorno significaría la sucesiva unificación de la materia diversa y dispersa a través de etapas de elevación y de purificación de lo sensible. El impulso capaz de autoelevar el alma, caída en la materia, hasta las esferas superiores, rebasando naturaleza y mundo astral, ascendiendo a través de las sucesivas esferas, en elevación de esfera en esfera, desde las que directamente circunscriben el centro de todo lo visible, que es la tierra, hasta las esferas más inmóviles, más lentas, como la esfera de Saturno,

rebasando incluso los lindes de la esfera final de las estrellas fijas y prosiguiendo su elevación hacia los órdenes invisibles, elevándose a través de las jerarquías de los espíritus supracelestes, potestades, dominaciones, tronos, arcángeles, querubines y serafines hasta llegarse a la morada misma de Dios Padre, ese impulso dinámico, verdadero lazo de unión del cosmos —como se dice en *El Banquete* platónico—, ese principio es *Eros*, amor, que es definido por Ficino como anhelo de belleza, *desiderio di bellezza*. *Eros*, como se verá, supera al *Nous*, al entendimiento, en su capacidad por remontar el vuelo hasta el principio divino.

Esta metafísica se complementa con una doctrina del hombre, entendido como síntesis y microcosmos de este movimiento de emanación y de retorno. El hombre es dinámico por su anhelo de elevación y por la guerra que en él se juega entre lo material y lo anímico; es centro de todas las cosas; pero a su vez será pensado por Pico della Mirandola como excentricidad del mundo, negativo respecto a todas las naturalezas hipostáticas, *libre* en determinarse hacia una u otra orientación, de elevación, de decadencia.

En la concepción de Pico della Mirandola el hombre ocupa un lugar que es a la vez céntrico y excéntrico respecto al todo. Céntrico en razón de que es resumen y compendio, lazo de unión y síntesis de todas las simientes, que en él están presentes, vivas, desde el orden mineral, vegetal, animal, hasta las simientes anímicas, los principios espirituales, entendimiento, idea, las esferas superiores o ángeles, arcángeles y jerarquías celestes y el rayo mismo de lo divino, que actúa en él recónditamente invitándole a recogerse hasta la Unidad suprema, finalidad adonde lleva el anhelo de belleza que le constituye. Pero es excéntrico también respecto a todas las cosas en la medida en que su esencia es la libertad, la capacidad por dirigir su vida y construir su identidad en una orientación o en otra, hacia arriba o hacia abajo, fijando o estableciendo, por libre determinación, el estadio hasta el cual eleva el vuelo o la profundidad del abismo al que desciende. Puede ser bestial, puede ser preferentemente —como el alma— principio de acción y de movimiento, «hombre de acción», determinando su naturaleza según los influjos benéficos del planeta Júpiter, transcripción astral del dios mitológico definido como principio de toda actividad, bajo cuya influencia y patronazgo pueden determinarse las tipologías

activistas de militares, gobernantes, políticos; puede sobrevolar la influencia jupiterina hasta remontar la esfera, lenta y parsimoniosa, del misterioso y aventajado dios Saturno, inmóvil en su contemplación, productor de influjos melancólicos siniestros a la vez que de inspiración intelectual y artística. Puede, por último, rebasar Júpiter, Saturno y llegarse hasta el Padre de toda la genealogía de los Dioses, unirse a Dios Padre, al Urano mitológico, y fundirse en amor con ese principio de unidad, siendo entonces algo más que arcángel y querube, siendo serafín, que es amor, llama de amor viva, lámpara iluminada y ardiente siempre postrada en la presencia de la Unidad suprema. Puede ser todas las cosas sin ser, de naturaleza, ninguna de ellas. Auténtico «artífice de sí mismo», puede el hombre recogerse en la contemplación, desplegarse en acción, degradarse en apego a lo material o hervir e inflamarse en amor querubínico de lo divino.

2. DOCTRINA DEL AMOR Y DE LA BELLEZA

Esta concepción de los florentinos no es en absoluto estática. Un fuerte dinamismo recorre todos los estratos del ser, comunicándolos entre sí y reflejando en todos ellos la unidad suprema. Se trata de un movimiento a la vez centrífugo y centrípeto que lleva a la dispersión y a la reconversión en la unidad. Y es el amor, *Eros*, el término que mejor expresa ese movimiento: movimiento generador productivo que continuamente emite seres diversificados, movimiento interior de recogimiento anímico y espiritual en la fuente misma del ser. El amor, debido a esta duplicidad, de extraversión generativa e introversión contemplativa, posee un doble rostro, una doble figura contrapuesta: es, por una parte, amor generador, *poético*, productivo; es, por la otra, amor espiritual, intelectual, contemplativo. El primero enraiza en el principio vital, el alma, y constituye la fuerza, el principio vital de ésta (*Eros* como principio anímico de vida, de generación y de reproducción); el segundo tiene su sede en el principio espiritual, la inteligencia, y constituye el modo más genuino que tiene la criatura, y en particular el hombre, para trabar contacto con la divinidad, con el Uno. Hay, pues, amor profano y amor místico, amor terrestre y celestial. Ambos son imprescindibles y poseen su propio rango y

dignidad, si bien el místico-celestial se halla en jerarquía superior respecto al vulgar-terrestre. De hecho, tanto uno como el otro acompañan, según se desprende del *Banquete* platónico, fuente de estas reflexiones a la Belleza, simbolizada sensiblemente por Afrodita, que a su vez presenta un doble rostro o icono. De hecho el amor es *desiderio di bellezza* (Marsilio Ficino) y es el eterno acompañante de Afrodita, nacido a la vez que ésta, si bien de forma diferente en cada una de sus metamorfosis. Ese deseo de belleza despunta ya en los estratos inferiores, materiales, a través de los resplandores de belleza insembrados en los cuerpos, abriendo una progresión o elevación que Platón en el *Banquete* y Plotino en la *Eneada VI* estipulan con toda precisión. Todo lo cual es comentado y ampliado por ese texto extraordinario que es el *Comentario al Banquete* del florentino Marsilio Ficino.

Cuando ese amor carece de orientación e imantación hacia su objeto propio, la belleza, y se confunde con los reflejos de ésta en el mundo sensible de la apariencia, tomando la materia por la forma, o no alcanzando a desvelar, en la materia, el principio formal, cuando queda prisionero en lo sensible sin atisbar el principio universal que allí se inviste, confundiendo el reflejo con la esencia y el vestuario con la sustancia, vuélvese enfermo y bestial, enloquecido y susceptible de tratamiento médico, *amor ferinus*, amor que no trasciende el dato o la ocasión, lugar o tiempo en que arraiga y se produce, de manera que fracasa y se estrella en la materia, sin revelar las semillas de luz y de verdad esparcidas en ella, sin alcanzar a recoger en unidad lo que en ese elemento opaco está disperso. Ésa es la forma umbría y rechazada de las dos formas de amor que pueden hacer del hombre superior a vegetales y animales, el amor mundano y matrimonial, generativo y productivo, del que se halla imbuido quien produce en el mundo hijos y obras, humanas o también artísticas, y el celeste o místico en que el impulso generador se ahonda en su raíz hasta colmarse en un impulso contemplativo —que rebasa incluso la inteligencia— por fundirse en el primer principio, la Unidad primera y fundacional.

Sólo a través del amor puede el hombre alcanzar contacto efectivo con esa Unidad divina. En consecuencia, el amor es el principio supremo a disposición del hombre para su aventura espiritual. Está incluso situado en rango superior respecto a la inteligencia. Mientras ésta diversifica la unidad en la dualidad

subjetivo-objetiva de la mente y de la idea, el amor rebasa la duplicidad del ojo y del ser visible, remontándose hasta el don mismo que condiciona la visibilidad, haciéndose uno con la luz, el don del sol, fundiéndose con ese rayo divino: el amor es voluntad de fusión con esa irradiación primera y prístina del rostro desvelado de la divinidad. El amor supera el dualismo epistemológico y logra recoger al sujeto en una unión que se halla por encima del conocimiento. El amor, para Ficino y para Pico, es superior a todo entendimiento; sólo a través de él se alcanzó fusión con la Luz suprema o Unidad. Puede representarse, en consecuencia, como amor ciego, *amor caecus*, siendo esa ceguera luminosa: la que adviene a Moisés al contemplar, cara a cara, la zarza ardiendo, último velo del rostro desnudo de la divinidad. En el amor se rebasa, pues, la vía iluminativa en la vía unitiva, como podrán decir los místicos españoles del Siglo de Oro en abundamiento y profundización de los principios de la estética y de la metafísica de los neoplatónicos florentinos.

Esa preeminencia del amor sobre el conocimiento tiene su base ontológica en el rango superior de la belleza como principio espiritual respecto al mundo ideal (y a su correlato subjetivo, el intelecto). La belleza es idea, idea de belleza; pero a la vez, en un profundo sentido, no es propiamente idea sino condición de idealidad: linda el principio fontanal, lo Uno, que está por encima de la idea; se sitúa en el límite o en la línea misma de juntura y escisión del Uno con la primera hipóstasis: es rayo de luz proveniente directamente de la unidad que atraviesa e ilumina el mundo ideal, concentrándose en él y constituyéndose en idea de belleza, esa a la cual aspira el enamorado, el artista, el músico, el dialéctico al decir de Plotino y en la que basan su demiurgia característica. Es, como dice Ficino, el esplendor mismo del rostro divino, comunicado en radiaciones descendentes a través de todas las hipóstasis y dibujando círculos concéntricos en los que a la vez se expansiona y se concentra esa belleza originaria que irradia de la faz desvelada de la divinidad. La belleza *pura*, celestial, es belleza descubierta, irradiación sin mediación del rostro divino en toda su elementalidad. Pero no es Dios mismo, que subyace oculto, en sombras, *Deus absconditus* de la kabalística (tan presente en las reflexiones florentinas, especialmente en las de Pico della Mirandola). De hecho Dios en sí es algo incomunicable e invisible, tenebroso, que sume en

ceguera y en tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la «noche oscura». La belleza es el velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y trascendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad, de inmanencia. Es ya en su más genuina aparición un velo, una apariencia, sólo que apariencia desnuda y sin mediación. Es Afrodita Urania, desnuda, sin velos, pura manifestación elemental de la belleza recién creada, recién estrenada, recién nacida de las simientes de Dios Padre. Pero es hija, creatura de ese primer principio trascendente; que a través de la hija se comunica, se da, se hace don, se produce y se reproduce en la inmanencia, desencadenando el proceso de emanación descendente de las hipóstasis.

De ahí que esa belleza primera se represente desnuda, sin velos, en escenario elemental —mar y cielo abiertos—, surgiendo de la Unidad, como primera y originaria manifestación de lo inefable. De hecho es el primer velo, un paradójico velo que en cierto modo es revelación pura, presencia sin reverso y sin secreto, pura patencia, pero que en otro sentido es recubrimiento de algo tenebroso, abismal y como veremos siniestro: revelación pura y sin velos, a ojos humanos, del primer principio originario.

3. «EXPERIMENTUM CRUCIS» DE LA HIPÓTESIS

Estas consideraciones sobre la estética neoplatónica florentina permiten ahora encarar aquellas obras de Botticelli en las que son alegorizadas estas concepciones. Ello posibilitará comprender en la teoría y en la práctica artística el rendimiento de la categoría clásica, tradicional, de belleza en una de sus más acabadas plasmaciones.

Botticelli, pintor cortesano imbuido de la ideología neoplatónica, pintor de ideas, «pintor sofisticado» al decir de Vasari, permitirá reflexionar sobre los alcances y los límites de la estética tradicional. Permitirá, asimismo, vislumbrar lo que la categoría tradicional de belleza deja en la *sombra: el más allá del límite que ella establece, el fondo tenebroso de cuya ocultación brota la bella apariencia*. Con ello nuestra hipótesis obtendrá, en un marco especialmente desfavorable (el marco cultural en donde impera, hegemónica, la

subsunción de la estética en la categoría exclusiva de belleza), una confirmación especialmente valiosa.

Tal será el *experimentum crucis* de nuestra hipótesis: sorprender, en la producción artística de Botticelli y en el marco ideológico que en sus obras *Alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* escenifica, *la condición y el límite de la categoría de belleza*.

La hipótesis que ahora quiero defender es la siguiente: esa condición y ese límite están presentes en las obras citadas de Botticelli *bajo la forma de la ausencia*.

Ambas obras componen seguramente un díptico, según señala lúcidamente Wind en su extraordinario libro *Los misterios paganos del renacimiento*. Se trata ahora de suponer que esos dos cuadros complementarios e interconexos se explican y se completan desde un tercer cuadro que no fue pintado, que Botticelli no pintó, pero que se halla implícito, bajo forma metonímica (viéndose el efecto de la representación escamoteada, no la escena propia), en los presentes. Se trataría de un tríptico del cual falta la primera pieza. Pero veamos la cosa más de cerca.

4. LA ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA

Difícilmente un análisis puede reproducir el sentimiento de belleza que nos despierta una obra artística. Tanto más tratándose de obras de la magnitud de las dos producciones de Botticelli a las que voy a hacer referencia.

La *Alegoría de la primavera* constituye una composición cuya misteriosa belleza tiene acaso relación con el armonioso ritmo que se desprende de la escena en él reflejada y con la conjugación perfectamente modulada de sus diferentes partes y las transiciones entre los grupos de personajes que en cada parte pueden reconocerse (*véase* ilustr. pág. 68). La escena tiene por marco un bosque frondoso, con cierta significación recoleta y familiar (de *hortus conclusus*) y con cierta connotación de lugar sombreado. No es desde luego una selva oscura, un lugar de extravío y desorientación; muy al contrario, es un lugar donde discurre una escena familiar, en donde reina buena armonía entre

sus diferentes componentes. Pero es una escena en sombras, con todas las connotaciones que ello posee. El frondoso bosque que sirve de telón de fondo circunscribe la escena con recios árboles, entre los cuales, sin embargo, se filtra la luz de un escenario trasero, oculto a la visión, en el que se abre el paisaje del cielo. Toda la escena está, por consiguiente, cubierta, pero también se halla leve, tenuemente iluminada. Por la parte superior las ramas de los árboles forman un techo bien firme que refuerza el carácter circunscrito de la escena. Los habitantes del cuadro «tocan todos de pies al suelo», tienen la tierra firme por cimiento. El grado de intensidad con que pisan el suelo revela el ritmo mismo del cuadro: los personajes de la derecha *tienden* a pisar el suelo, con el pie inclinado hacia la punta, hasta culminar en un personaje frontal (como veremos, Flora) que pisa el suelo con firmeza. Por el contrario, los personajes de la izquierda parecen levantar vuelo, suspendiendo sus figuras de la punta de los pies.



La primavera, *de Sandro Botticelli*



La primavera, de Sandro Botticelli (fragmento)

Un amor ciego, situado en la parte central, volando a la altura de las ramas de los árboles, en posición horizontal que contrasta con la posición en vertical o diagonal de los restantes personajes, tiene los ojos vendados y tiende una flecha de arco, presto a dispararla haciendo blanco en el pecho de una de las tres Gracias (la Gracia que se halla de espaldas a la escena). El brazo de Cupido tendiendo el arco dibuja una diagonal que hace contrapunto con la diagonal formada por el brazo de Boreas y el brazo de Cloe, en general la orientación diagonal descendente de los dos personajes extremos de la escena

de la derecha. Con ello queda establecida una de las direcciones, diagonal descendente, característica del cuadro y que tiene su expansión en la mitad derecha. El brazo de Hermes (personaje de la parte extrema de la izquierda), elevado hacia arriba, produce una orientación literalmente inversa a la diagonal formada por el antebrazo derecho del brazo que Hermes eleva y el antebrazo izquierdo del brazo que ciñe sobre su cintura. Esa diagonal ascendente está anticipada por el movimiento entrelazado de las Gracias, las cuales enroscan dos brazos elevándolos hacia arriba y otros dos brazos por debajo de sus cinturas, surgiendo un entrelazamiento de las tres en un dibujo que extrañamente sugiere un arco, como si el arco casi invisible de Cupido se hiciera visible de forma bien curiosa en el juego de manos de las Gracias. Sus cuerpos, a modo de diagonal ascensional suspendida, refuerzan el carácter de esta parte del cuadro. Pero ese arco que forman sus brazos tiene su punto de mira, su enfoque, en el tercer entrelazamiento, mediano entre los otros dos, que se produce a la altura de los ojos de la Gracia-que-recibe, la que se halla de espaldas en la representación y dirige fijamente su mirada hacia Mercurio. Parece que mire a través de esa punta del arco, dándosele a ver, a contemplar, lo que se le comunica ciegamente, como pasión, a través de la fuerza todavía ciega de Cupido, que se corresponde, en la identidad de orientación diagonal descendente, con la fuerza ciega de la pasión que protagoniza, con su resoplido, el viento Boreas, fecundador de la ninfa Cloe (*véase* ilus. pág. 69).

Ese arco «invisible» produce, por tanto, una connotación tanto más fuerte del arco «visible» de Cupido, cuanto que a través de ese arco que no es arco se da a visión lo que en el arco propiamente dicho se produce bajo el velo de una venda. «Lo que desciende del cielo en forma de pasión, asciende al cielo en forma de contemplación»: frase con la cual concluye Wind su magistral análisis del cuadro. La fuerza del anhelo pasional (diagonal descendente protagonizada por Boreas, viento de primavera y por Cupido) se comunica a los seres de la naturaleza produciéndose en ellos una reconversión hacia el principio supremo, señalado por el brazo derecho de Hermes, por el cetro que empuña (diagonal ascendente protagonizado por la actitud danzante suspendida de las Gracias y por el brazo elevado de Mercurio). Se trata de un ritmo descendente-ascendente en diagonales inversas que se modula en las dos mitades del cuadro y en el

grupo de personajes correspondientes, confiriendo a toda la escena una extraña movilidad sobre un fondo de inmovilidad. Y ese fondo de inmovilidad viene dado por la presencia vertical, reforzada por la horizontalidad del cuerpo de Cupido que se halla arriba de su cabeza, de la figura central, que es Venus, Afrodita, situada en el centro equidistante del cuadro, imponiendo orden, medida y armonía en ese movimiento, haciendo armonioso y rítmico dicho movimiento. Por su distinguido porte semeja, como indica Wind, una matrona romana más bien que la diosa del amor. Es Venus, pero una Venus vestida, recubierta de velos, con toga y calzada con sandalias, con los vestidos recogidos, no desplegados, a cubierto de intemperancias del viento (y de la pasión). Aureolada de un arbusto que en vez de hacerla resplandecer la irradia de un aura de sombra en arabesco, pero que tiene el carácter de un subrayado dignificador de la figura, Venus es aquí el personaje central, el que da sentido a toda la escena, pero se halla discretamente en un segundo plano, dejando que resalten y se destaquen otras figuras más preeminentes y avasalladoras como la retadora Flora que pisa firme el suelo y esparce flores por doquier o las mismas Gracias que ocupan la parte delantera izquierda de la escena, despertando en primer plano la atención con sus danzas, suspensiones, enroscamientos y juegos sutiles de mirada. La mirada frontal, desde una cabeza algo inclinada a la izquierda, en diagonal izquierda, sugiriendo cierta inclinación hacia el polo contemplativo-ascendente, señala el carácter preeminente de la diosa, que convoca inmediatamente los ojos del espectador, a modo de guía iniciadora que abre el recorrido de la mirada con los sutiles gestos de sus manos y de las diagonales de sus brazos. Con los pies en tierra, si bien el pie izquierdo está ligeramente suspendido, esta Venus es obviamente Venus terrestre, Venus asentada en el reino mismo de la naturaleza, principio sensible de belleza y principio al cual se orienta el anhelo erótico en su dimensión sensible y productiva, en su dimensión de fertilidad, de primavera.

Wind señala la correlación entre la imagen de esta Venus y la figura mitológica de Armonía, nombre que la figura aquí pintada espontáneamente sugiere. Armonía es la hija de Venus y de Marte que asume los atributos de ambos progenitores, moderando el salvajismo guerrero del padre con el no menos salvaje impulso pasional de la madre, como si violencia y pasión, en su

unión, se moderaran mutuamente y de ello resultara un acorde armónico: la hija de ambos, Armonía. Es, en cualquier caso, una Venus mundana, trasunto del amor profano, la cual suele representarse vestida en actitud discreta y recogida.

El cuadro en su conjunto transpira orden y armonía; podría ser la escenificación de la categoría sensible de belleza, entendida como armonía: conjunción bien modulada de todas las partes en el todo, justa proporción de sus elementos en la composición del conjunto. Venus, la Venus mundana, marcaría la pauta de ese ritmo (triádico) de descenso, de ascenso, de reconversión del descenso en ascenso.

Si bien los neoplatónicos florentinos negaron la concepción estoica, revalidada por los racionalistas y naturalistas del renacimiento (Alberti, Leonardo), de la belleza como armonía y proporción, considerándola materialista, en tanto exigía de la belleza la división en partes y la presuposición de esa diversidad material como base de armonización, poniendo como objeción la belleza simple de los elementos puros, especialmente de los colores y de la luz que los resume; si bien era para ellos la belleza unidad y simplicidad lumínica de naturaleza espiritual sin trasunto material, no dejaron sin embargo de concebir el reflejo mundano de esa realidad suprema en términos de armonía y proporción, como si en el mundo de los reflejos rigiera lo que no poseía vigencia en el mundo de las esencias. La belleza que reproduce el cuadro que comentamos sería, por tanto, ese buen reflejo o buena copia de la belleza puramente espiritual, en su dimensión mundana, moderada por el alma y la razón en forma de armonía y proporción de todos sus componentes. Para representar la belleza en su dimensión espiritual y originaria, Botticelli se verá obligado a modificar plenamente el escenario y componer en consecuencia *El nacimiento de Venus*. En él no se presencia la belleza constituida, en su esplendor y en su despliegue, por el recinto sombreado de la vida familiar, sino la belleza constituyente, *in statu nascendi*, en su esplendor y su despliegue por el espacio abierto y soleado de la vida elemental primigenia.

Todo el cuadro es, en este sentido, una alegoría al amor productivo y a la belleza en su dimensión terrena (*Afrodita pandemos*). Todo él es un canto a la fertilidad y a la belleza en su dimensión terrena floreciente. La figura de Flora,

encarada hacia el espectador, pisando firmemente la tierra, marca en este sentido la pauta y añade a la figura recatada de Venus una dimensión de fuerza, juventud y espontaneidad que en Venus ha sido mitigada y moderada. De hecho la parte derecha del cuadro narra el descenso impetuoso de la pasión amorosa, el resoplido de Boreas, perseguidor de la ninfa Cloe, cuya castidad invernal es violada. El pintor capta el momento en que, en razón del soplo pasional, Cloe, símbolo del invierno, siente el viento sobre sus velos harapiientos plegados a su piel, a la vez que de su boca se desprende, a modo de lava, un rosario de flores que producen, por metamorfosis, la presencia de Flora. Flora es una sombra fugitiva. Hay aquí una escena representada pictóricamente pero pensada cinematográficamente: Cloe y Flora son la misma mujer en dos tiempos: tiempo uno de Flora perseguida y poseída por Boreas, tiempo dos de Cloe resplandeciente tras la fertilización de su cuerpo, convertida en Flora, ceñida con un vestido de flores y esparciendo con la mano flores recogidas en su falda.

Flora detiene el movimiento descendente y lo trueca en un movimiento frontal hacia delante de la representación, que da a su figura un porte firme, seguro, espontáneo, ligeramente retador al encararse con el espectador. Pero este movimiento, que en Flora alcanza su culminación, inicia en la parte izquierda del cuadro una orientación inversa, ascendente y de espaldas a la mirada del espectador, que culmina con los movimientos alzados de los brazos y con las figuras que se hallan medio de espaldas a la visión, la de la Gracia-que-recibe y la de Hermes. De hecho puede vérselos mirar, si bien *ya no nos miran*: la Gracia dirige su mirada al brazo alzado de Hermes, éste mira arriba, hacia el árbol, dirigiendo su operación consistente en desgarrar las nubecillas enroscadas en la espesura de las ramas del árbol, simbolizando así su función de iniciador en la sabiduría y mistagogo en la contemplación, patrón de los misterios, procurando, mediante la inteligencia, desgarrar el velo que cubre de sombras la totalidad de la escena. Pero esa inteligencia crítica que desgarrar el velo del error y de la apariencia se halla todavía circunscrita en la escena terrestre, sin alcanzar una visión plena y sin sombras del escenario originario de la Verdad, en el que la Belleza resplandezca en su esencia y naturaleza originaria. La inteligencia no llega a ese goce: tiene por frontera su propia limitación contemplativa. Esa contemplación es lo que anhela la Gracia

reconvertida que da la espalda al mundo, iniciando el movimiento de retorno, cuyo pecho, herido por la flecha del amor, reconduce automáticamente la visión hacia el brazo alzado de Mercurio. Ese anhelo, por tanto, interioriza y «recoge» lo que la pasión productiva «esparcía», produciendo un vuelco en toda la escena, de la emanación pasional a la reconversión contemplativa y el retorno hacia la Unidad, Unidad que sin embargo no está presente en la escena, si no es a través de esas zonas de claridad que se adivinan tras los troncos de los árboles y que sugieren una segunda escena que ahora debe ser analizada. Pues esa escena no es otra que la del segundo cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*.

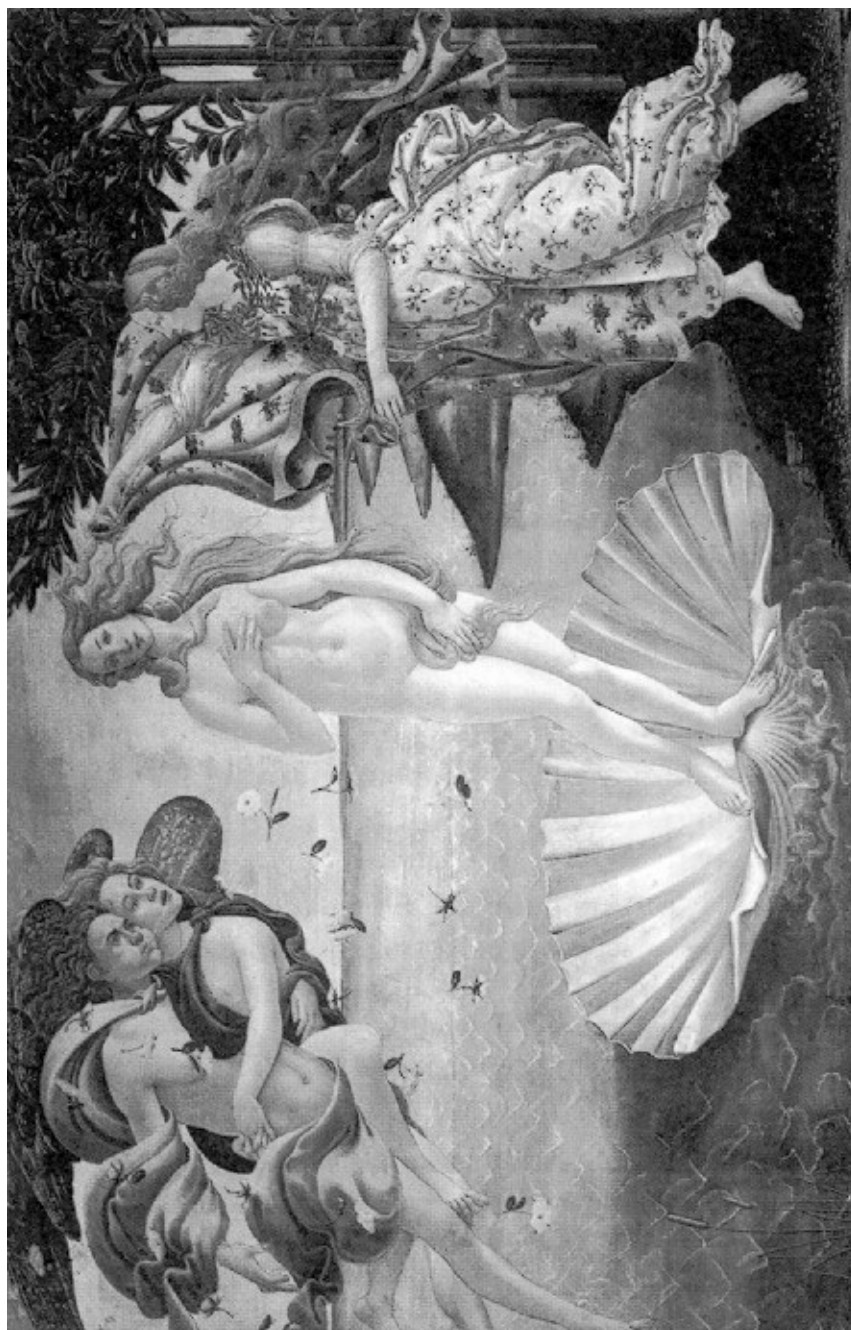
De hecho no es esa gracia contemplativa connivente con el principio espiritual encarnado por Hermes la que culmina el movimiento o la danza progresiva de las Gracias, sino una tercera gracia, «la que devuelve», *Voluptas*, que mira a la Gracia *Amor* sin que ésta le mire (su mirada está fija en el brazo de Hermes) y que señala el máximo momento de ascenso que puede vivirse en el seno del orden mundanal, que es el momento gozoso de unión del alma con la belleza en su reflejo terreno. De hecho, el goce en la belleza está, para Ficino, en jerarquía superior respecto al conocimiento y es, de hecho, el objeto que persigue el amor en su encuentro con su objeto anhelado, la belleza: el goce es la verdadera culminación del amor.

Pero es un goce sensible, por lo que la figura de Mercurio, pese al límite en que se halla circunscrito, condenado a desenroscar las nubes del error, señala sin embargo la orientación trascendente más allá del cuadro, hacia un escenario más originario. Señala con el cetro hacia otro cuadro en el que se rasgue el velo o el cortinaje que mantiene celada y recoleta en la selva umbría a la escena reseñada y se vea la belleza en toda su pureza, a cielo abierto, en coloquio con los elementos desnudos, mar y cielo, ella misma también desnuda.

5. EL NACIMIENTO DE VENUS

Ahora es la belleza recién nacida, en su condición originaria, la que resplandece ante nuestros ojos (*véase* ilus. pág. 76), desnuda y con los largos cabellos desplegados, agitados por el resoplido de dos vientos entrelazados

que, en pleno vuelo, esparcen asimismo flores en su vertiginoso movimiento. Es Boreas en representación bicéfala, a modo de figura extrañamente «siamesa» que sugiere algo más que la fusión entre dos amantes, acaso una unidad de cuerpo sugerida por el enroscamiento de sus miembros, acaso una pareja que efectúa una cópula en pleno vuelo y a velocidad creciente: la imagen es poderosa y se graba con fuerza en nuestro inconsciente. Comunica a toda la escena una movilidad violenta y elemental que contrasta con la armoniosa parsimonia de las suspensiones matizadas y los avances reposados de las figuras de la *Alegoría de la primavera*. Venus se halla sobre la proverbial concha que flota sobre la superficie marina, en la que el agua está en calma, próxima a la orilla, pero que se encuentra misteriosamente surcada de líneas quebradas que componen pequeños ángulos abiertos hacia arriba, a modo de animalejos o aves diminutas esparcidas a través de toda la extensión marina recogida en el cuadro y mezclándose con las flores que caen sobre ellas. Ese detalle de la espuma del mar merecerá en su momento nuestra atención: él nos ha de llevar a la comprobación de nuestra hipótesis.



El nacimiento de Venus, de Sandro Botticelli

Al otro lado del cuadro, la Hora (de la Primavera) prepara un manto floreado para recoger a Venus, que es captada en la instantánea fugaz en que se nos revela desnuda y sin recubrimientos, a la manera de un rayo o de una iluminación fugitiva, en el instante mismo del nacimiento; un segundo después y la Hora cubrirá esa prístina desnudez con un manto. Es, pues, una visión fugitiva la que se nos muestra, la visión desnuda y sin velos de la belleza, a punto de ser cubierta por el velo que Hora le tiende, el velo de la fertilidad, el que conducirá a Venus a la escena umbría y boscosa, a modo de prolongación e

incursión de la *Alegoría* en esta representación, que se insinúa en la parte derecha del cuadro. Éste se abre por la izquierda al cielo abierto, mostrando el diálogo elemental de los elementos, cielo y mar; pero esa apertura es contrarrestada violentamente por el empuje en dirección contraria de los vientos, vientos de la pasión, que arrastran a Afrodita a la fertilidad sugerida por la Hora de la Primavera, trocando esa visión resplandeciente, fugitiva, instantánea, que su existencia marina refuerza (tanto más su surgimiento de la espuma de las olas) en la visión fertilizadora de la Venus terrestre de la primera escena. Estamos, pues, en presencia de la Venus Celestial, esa fugitiva visión que resplandece inauguralmente al surgir del primer principio a modo de brote y resplandor del Uno, cuya naturaleza es tornadiza y frágil cual la espuma de las olas, pero que transmite el principio, el don y la simiente del principio, de la Unidad, siendo por consiguiente el alfa y el omega del cual brota y al cual revierte la belleza en su dimensión terrena, alegorizada en el cuadro de la *Primavera*.

De hecho, la escena que tenemos delante se explica desde el mito del nacimiento de Venus, hija de Urano, nacida de las simientes esparcidas por el agua del mar, semen de Urano, del que se produce la espuma marina, y de ella esta imagen resplandeciente e instantánea de la Belleza originaria.

Está, pues, presente en esta escena el Uno primordial, padre de Afrodita, Urano. Pero lo está en forma de ausencia y velo: aparece el efecto sustraído de la causa. Está presente el resto seminal del principio dinámico y engendrador del Uno, simbolizado sensiblemente por los testículos de Urano. Es esa simiente esparcida por el cuadro al modo de minúsculos animalillos, diminutos pájaros o insectos que cubren de un velo de opacidad una escena que debería ser pura claridad y transparencia. La espuma y el floreado esparcido por los vientos cubren, pues, de un polvillo opaco esa escena a cielo abierto, en pleno contraste con el carácter umbrío, familiar y recoleto de la *Alegoría*.

Urano, en efecto, fue castrado por su hijo Cronos, de mente retorcida según Hesíodo, con la célebre hoz o guadaña que le caracterizó desde esa escena horrenda; Cronos arrojó los testículos de su padre al océano. Y el semen encerrado en ellos se esparció por las olas del mar produciendo entonces la espuma marina. De esa espuma nació la Venus Celestial, hija de Urano y sin

madre (es decir, sin principio material que la sustentara).

De esa escena siniestra en que Cronos corta los genitales paternos queda tan sólo una presencia alusiva y metonímica: la espuma del mar, subrayada de tal modo por Botticelli que la escena omitida queda sin embargo patente. Poliziano desveló con claridad esa alusión y sugerencia a uno de los mitos más crueles, explicativo del origen mismo diversificador del universo.

De hecho esa crueldad y ese carácter siniestro sirve a los neoplatónicos florentinos para alegorizar el pasaje de la Unidad primera a la primera hipóstasis. Mientras las transiciones son suaves y «de grado» en las siguientes emanaciones, el paso del Uno a la originaria división y escisión es pensado, profundamente, como catástrofe y cataclismo y se echa mano para describirlo simbólicamente de las mitologías más terribles, las que hacen referencia a descuartizamientos o despellejamientos; de igual modo se piensa sensiblemente la reintegración liminar en la Unidad con mitos de canibalismo. Y así, junto a la castración de Urano y la dispersión del semen contenido en sus genitales arrancados, aparecen otros mitos siniestros como el descuartizamiento de Dionisos u Orfeo por las ménades o el despellejamiento de Marsias; o bien, para explicar sensiblemente, alegóricamente, el retorno al Uno se hace referencia a Cronos devorando a sus hijos, esa imagen terrible que el barroco pudo atreverse a pintar en toda su crudeza (Rubens), una vez rebasado el marco clauso y pudoroso de la estética renacentista, primer escarceo en el universo de lo siniestro; imagen que alcanza su máximo poder del horror y fascinación en el célebre cuadro de Goya.

Botticelli, sin embargo, no pintó la escena correspondiente a la cual parece remitir un cuadro que no es alfa y omega al cual revierte y del cual procede la *Alegoría de la primavera*, sino que a su vez reclama un tercer cuadro. Este tercer cuadro no existe. Imágenes siniestras aparecen en Botticelli, así esa imagen poderosa del cuello descabezado de Holofernes, en primer plano, recién descubierto el cadáver; o esa otra escena que nos presenta a Judith con la cabeza que en la anterior falta. En cambio, en la escena analizada, en la que están presentes los efectos de la castración y la formación del semen en espuma y de la espuma en Belleza, está omitida la revelación siniestra del acto inaugural precedente al que remite y en el que se fundamenta la presencia

entrevista de la belleza: ésta es revelación fugitiva, instantánea, suspendida y sorprendida por un instante ante nuestros ojos atónitos, de algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso; *la belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza*. Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del efecto estético. Pero es también la condición generativa, productiva, de esa imagen, de ese velo resplandeciente que un instante tan sólo reverbera ante nuestros ojos extasiados: Afrodita Urania, desnuda y desvelada, pura apariencia desnuda, puro velo que recubre el agujero ontológico simbolizado por el vacío de un cuerpo al cual le han sido arrancados los genitales.

Lo bello es ese comienzo de lo terrible que los humanos podemos todavía soportar.

Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos.

En poesía, en el arte, debe resplandecer el caos bajo el velo familiar, formal, del orden.

«Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí para poder engendrar una estrella danzarina» (Zarathustra).

EPÍLOGO

Desde el romanticismo el arte parece iniciar una nueva singladura, y en esa singladura estamos hoy: la promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada de donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar, como en *El corazón de las tinieblas* de Conrad, a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible, fundando la cadena de *toda* revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico. De momento se nombra

negativamente su núcleo (lo inconsciente), del mismo modo como lo nombraban, también negativamente (lo Uno), los neoplatónicos florentinos.

Puede afirmarse, por tanto, que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. Nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a mano. Pero a la vez que nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente. El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su «racionalidad», si así cabe hablar.

Que el arte está hoy tan vivo como ayer nos lo va a demostrar, en lo que sigue, el análisis de una obra genial de nuestra época y de la forma artística más característica de hoy; en ella resplandecerán las mismas verdades artísticas que engalanaban la corte de los Médicis. Sea, pues, una corte de banqueros y comerciantes enriquecidos o una empresa capitalista hollywoodiense lo que soporta materialmente el arte, éste, cual Ave Fénix, halla el modo de renacer y tomar vuelo del barro y las cenizas que constituyen su materia. No hay excusa para la producción artística ni hay condición idónea necesaria para su errático despunte. Esto es algo que irrita a mucha gente. Pero el arte desatiende toda irritación y halla cobijo donde menos puede suponerse.

El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. Quizá como forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. Sea cual sea la intención del realizador, un eructo general espetado contra la humanidad toda, filantropía o

cobardía, el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación de poder propio en el agente y el paciente. Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión; mejor consuelo, en efecto, que cualquier religión; el arte es liturgia religiosa ilustrada, síntesis de razón y religión: trasciende la inmanencia en su interrogación sensible acerca del misterio e ilumina de modo elíptico esa trascendencia con ideas estéticas que en la obra se encarnan sin el concurso de conceptos. Lo fóbico, el espacio fóbico, el *fobos*, lo terrible-trágico es un arte sublimado sin exigir del hechizado contemplador creencia, como en la religión. Es creencia iluminada, que no postula adhesión a dogmas sobre el misterio, pero que retiene de la fe su momento hipnótico-narcotizante. Sin ese momento no puede haber gozo efectivo en el sujeto. Éste debe ser hechizado, fascinado, seducido. Pero el arte hipnotiza de tal modo que el efecto resultante de posesión que produce en el gozador es un efecto también en su razón, en su consciencia. Cauteriza razón, consciencia, para que en ese general relajo de volición y de controles se remueva su inconsciente, produciendo una emergencia y una elaboración: el arte posee siempre billete de vuelta. Es el arte siempre ritual: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado. No, desde luego, fortalecido, pero sí probado: el arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad. Postular un arte realista es tergiversar la función y dimensión del arte, que es verificar, nunca realizar. La realidad queda en esa verificación probada. El arte prueba el temple de lo que tiene o carece de temple: es selectivo. No puede extrañar entonces que asuma, en su manifestación dramática, el carácter ritual que le es característico: un ascenso, un descenso, un largo viaje con etapas, con estaciones de tránsito, remontar la corriente río arriba o aventurarse en lo profundo del océano, regresar al hogar patrio, subir a una torre, descender al mundo subterráneo del Averno. Diversos modos de configurar esa intención universal del arte por equipar al sujeto del asunto, doble del sujeto gozador, a una experiencia iniciática.

TERCERA PARTE

EL ABISMO QUE SUBE Y SE DESBORDA*

INTRODUCCIÓN

I

En esta tercera parte intentaré mostrar, con un único ejemplo que me parece relevante y significativo, cómo el mejor arte actual, manifiesto en la forma artística más característica de nuestra época (el cine), gravita en torno a la categoría de lo siniestro y logra desprender, del trabajo de esa categoría estética, el efecto de belleza que corresponde a una obra artística, ganando para el placer la elaboración de una situación máximamente angustiosa y dolorosa. Con ello quedará completada la demostración teórica e histórica de la hipótesis que sirve de hilo conductor de este ensayo.

A esta tercera parte seguirá una parte final en la que profundizaré en la estética contemporánea, tomando como punto de referencia la reflexión de Freud sobre la tragedia. En ella la categoría de lo siniestro quedará encuadrada dentro de una teoría antropológica en la que adquiera toda su relevancia.

II

He elegido varios momentos del arte y de la estética como prueba de la hipótesis lanzada al comienzo de este texto. El momento último es actual, nos traslada al tiempo presente, a nuestro presente de posguerra y aborda una obra artística del medio característico del «arte en la edad de la reproductibilidad técnica», el cine. Una película será la que redondeará esta inmersión en la problemática estética: en ella lo horrible asume la forma efficacísima y fulminante de un abismo que asciende y se desborda, situándose en el campo de visión de una mirada aterrorizada y fascinada. Esa película es *Vertigo*, de Alfred Hitchcock. De esta película se han escrito cosas bastante interesantes: el largo comentario a este film de Robin Wood en su libro *El cine de Hitchcock*, superado por el extraordinario estudio a fondo de Spotto en su libro *The art of Hitchcock*, cuyo autor recorrió todos y cada uno de los escenarios de la película, se entrevistó con los principales responsables del film y vio la película treinta y seis veces según propia confesión; el excelente ensayo de B.

Améngual, *Hitchcock contra Tristán*, donde se sugiere la inspiración consciente o inconsciente del autor de este film en la leyenda recreada por Wagner en su mejor ópera; los excelentes apuntes o esbozos de Cabrera Infante en su libro *Arcadia todas las noches*, donde se aventura una conexión del film con el mito de Orfeo y Eurídice que en la novela de BoileauNarjerac (*Sueurs froides*) ya está insinuada, más la casi unánime confesión de quienes han disfrutado a fondo la obra de este realizador de que es *Vertigo* su film más extraordinario, más genial (lo cual no equivale necesariamente al «más perfecto»; Hamlet no es lo «más perfecto» que creó Shakespeare, como recuerda Robin Wood). Todo ello me sirve de punto de apoyo presupuesto para la singladura que me espera: recrear, a través de esta película, la forma sensible en que, en el mejor cine actual, se lleva a visión lo que parece insusceptible de visión: el abismo aterrador, el agujero ontológico de donde brota, como imagen o profantasía, la fauce inmensa de lo siniestro. La elaboración estética de esa visión y la promoción desde esa visión de una fantasía pasional-amorosa que convoca las más fuertes mitologías griegas y medievales, wagnerianas y románticas, tal es el fruto del concienzudo trabajo de Alfred Hitchcock.

III

Algo habrá que decir, antes que nada, respecto al método de Hitchcock. Él mismo lo define irónicamente en su divertida teoría del Mac Guffin. El Mac Guffin, ocasión o disparadero de una historia, no es nada. Es la razón, pretexto y finalidad que mueve los hilos sinuosos de la trama. Generalmente es algo que se busca y da lugar a una compleja red de intrigas y de pasiones. Es el uranio encerrado en las botellas de champán en la bodega en *Encadenados* o es el plan criminal elaborado por Elster con el fin de asesinar a su mujer poseyendo como coartada un detective privado enfermo de vértigo que atestigüe respecto al presunto suicidio en *Vertigo*. Hasta podría decirse que, en cada fragmento o secuencia de un film de Hitchcock, hay un pequeño Mac Guffin que orienta y polariza el desarrollo de la trama pero que, de suyo, es intrascendente: lo que importa es el tupido espesor de relaciones humanas, cifradas en las miradas y

en los gestos, que desencadenan ese pretexto. Buscar la prueba de la culpabilidad de la gran vedette que protagoniza Marlene Dietrich en *Pánico en la escena* lleva al padre de la protagonista (Alaister Sim) a un complicado procedimiento: manchará de sangre la falda de una muñeca para comprobar la reacción de la actriz, que apareció con la falda manchada tras el asesinato de su esposo. La búsqueda conduce al viejo comodoro a agenciarse una muñeca y llevársela a la vedette mientras actúa ante el público en un tenderete de feria de carácter benéfico. Esta línea de acción, aparentemente fácil de resolver, conduce a Hitchcock a intrincar la narración desglosándola y desmenuzándola en pequeñas secuencias que constituyen el conjunto en una auténtica carrera de obstáculos: el comodoro deberá tirar al blanco para hacerse con la muñeca, cosa que consigue tras breve altercado humorístico con otros dos tiradores, uno más alto que él, otro más bajo, en presencia de una mujer con dientes de caballo, ojos en off y flexibilidad gomosa; manchar la falda de la muñeca le lleva a sacarse una navaja de bolsillo y hacerse una herida, a costa de un mareo previsible; un pequeño paraguas andante que al volverse ante el comodoro resulta ser un niño con gafas le sirve de vehículo para llevar la muñeca con la falda manchada en presencia de la actriz. El rostro descompuesto de ésta cuando ve la mancha poco nos dice respecto al móvil buscado, mucho nos dice sin embargo sobre ese personaje misterioso que durante la cinta se halla siempre ante un espejo, como si le estuviera interrogando: «Espejito, espejito, ¿quién es la más bella de todas las mujeres? ». La escena de la mostración de la muñeca ensangrentada se produce mientras la actriz canta *La vie en rose*. Para conseguir la muñeca el comodoro ha debido disparar sobre una sucesión ininterrumpida de cisnes diminutos. Todo está perfectamente cuidado para que penetremos atmosféricamente en donde Hitchcock quiere penetrar: en el mundo del teatro y en las almas que viven ese mundo. Lo que menos importa es el móvil y disparadero de la historia. Pero esa *nada* es fundamental, en sentido literal: funda lo que, sin ella, carecería de relevancia. Y permite que lo relevante actúe en segundo plano de forma subliminal. Ésa es la gran maestría irónica de un maestro que no quiere ser otra cosa que un indiscutible maestro del *suspense*. Y el *suspense* es el método mediante el cual se desglosa analíticamente la línea que va del punto A al punto B (de la «idea» del

comodoro a la mostración de la muñeca a la actriz) en una compleja red de líneas en zigzag, interconexas, en las cuales todas las relaciones de los personajes del drama están en juego: el detective enamorado de la mentida criada de la actriz, que es aprendiz de actriz, la verdadera criada, chantajista, el comodoro, la vedette y su galán. Todo film de Hitchcock constituye la gestación y desarrollo de complejos dispositivos de narración que permiten crear, en un determinado momento de clímax emocional, un gag, un golpe de efecto. *Encadenados* cifra su sencilla genialidad en tramarse en torno a tres únicas revelaciones: el uranio en la bodega al compás de vals de la fiesta, el veneno en el café, la salvación de la mujer envenenada en la escena final, bajando en brazos del policía. El *suspense* podría describirse, en Hitchcock, como el método según el cual tres o más líneas de acción entrecruzadas que abocan a una confluencia o a un acorde dramático previsible se cortan en zigzag mediante el desmenuzamiento analítico de las operaciones *reales* que conducen a ese clímax. Es una operación con el tiempo que lo retarda o acelera, lo estanca o lo vuelve frenético en función de necesidades narrativas, jugándose toda la operación, en última instancia, entre las pasiones desencadenadas por los personajes y sus situaciones y las emociones complejas previsibles del espectador.

El Mac Guffin no es importante, pero es imprescindible. Tiene más eficacia el juego de símbolos y referencias en el curso del drama que produce en el espectador la célebre por cómica comida que prepara al detective su sofisticada y algo ridícula esposa en *Frenesí*, en el seno de una acción de intriga que electriza el ánimo superficialmente, que esa misma comida separada de contexto, como primer plano de intención, sin el recubrimiento de un pretexto policíaco. La genialidad hitchcockiana reside en saber mantener siempre un plano superficial aparente en que se juega la intriga a una primera visión de la película y un complejo y compacto mundo de referencias simbólicas que, sin embargo, tienen todas ellas rendimiento dramático en la acción. Así en *Frenesí* el tema de la alimentación, que va invadiendo el espacio del film de forma progresiva, mediante mostración de continuos cargamentos y descargas de cestas de fruta y de tubérculos, en donde todos los personajes se hallan continuamente comiendo algo y en donde tiene lugar, como

culminación, la célebre pelea del asesino con el cadáver de su víctima en la parte trasera de un camión rebosante de patatas. Eso es lo que importa, no la trama. Pero sin esa trama la película carecería de eficacia: algo que los directores poco sutiles, poco inteligentes, poco complejos, acaban ignorando, imbuidos de ideas trascendentes e incapaces de solapar idea y símbolo en un juego sutil de apariencias intrascendentes; incapaces, por tanto, de unir eficazmente ironía y mitología.

Por todas estas razones puede decirse que el argumento de *Vértigo* es un pretexto. Lo que importa es lo que esa extraña, abracadabrante historia inverosímil desencadena. Si medimos *Il Trovatore* por la absurda anécdota que desencadena la historia de que el libreto de la ópera da cuenta, una gitana que equivocadamente arroja al fuego en donde arde su madre acusada de brujería a su propio hijo pequeño en vez de al hijo del conde, poca consideración nos merecería la ópera de Verdi. Ésta se alza a lo siniestro y terrorífico porque pasa a primer plano una música sombría evocadora de un Hado Aciago, de una maldición gitana, donde el tema fundamental es la pira ardiendo y la obsesiva aparición simultánea, ante la mujer amada, del sujeto y de su doble. El cine de Hitchcock debe medirse según idéntico rasero. Poco se ganaría atendiendo a las discretas novelas en que se basan sus mejores creaciones si esa atención no nos sirviera para tomar consciencia de la transformación operada por el genio hitchcockiano a partir de materiales tan poco prometedores. El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de «obra de arte total» a que la ópera aspiraba.

1. EL COMIENZO

La película comienza mostrando un labio femenino pintado de morado, mortecino, como si fuese una imagen en blanco y negro coloreada. La cámara se eleva del labio a los ojos. Unos ojos que miran primero a la derecha, luego a la izquierda, de reajo, sin que la cara se mueva. La cámara enfoca el ojo izquierdo, que de pronto queda enrojecido (más adelante, en el sueño de Scottie, aparecerá la tumba vacía también enrojecida y con idénticas refulgencias siniestras). La cámara entra en el interior del ojo y se interna en la pupila. Del fondo de la pupila, como del fondo de un abismo cósmico,

empiezan a brotar formas que invaden toda la pantalla sugiriendo un espacio infinito y absoluto donde la imagen envuelve en espiral al espectador. Primero una espiral roja y una segunda espiral azul, luego casi toda la gama del arco iris hasta formarse unos círculos concéntricos que forman el espectro del «ramillete de flores» de Carlota Valdés, uno de los *leitmotiv* de la película.

La película, en efecto, está construida con *leitmotiv* entrelazados de diferente naturaleza y que actúan sobre distintos registros: temas musicales (el tema «resurrección», el tema «persecución», el tema «Madeleine», el tema «evocación y nostalgia de Madeleine», el tema «cementerio», el tema «vieja iglesia española» o «Habanera»); temas cromáticos (continuo juego estructural y dinámico de los colores fundamentales de la película, verde y rojo y en primer lugar, amarillo y lila, azul, blanco, negro, etcétera); temas iconológicos («Ramillete de flores», «collar», «sombrero y bastón de Scottie», «gafas de Michi», «torre del monasterio», «escalera de caracol», «moño en espiral»). Estos temas forman interesantes oposiciones, contrastes, sintagmas: el tema musical «evocación y nostalgia de Madeleine» puede cabalgar sobre el ritmo de habanera del tema «vieja iglesia española»; el tema «sombrero y bastón de Scottie» puede contrastar con el tema «chaise longue», sugiriendo una oposición más profunda «horizontalidad/verticalidad»; lo mismo puede decirse de las continuas asociaciones entre los colores. En cada uno de estos registros puede efectuarse un inventario temático y pueden ejemplificarse frases, asociaciones, evocaciones, enlaces significativos. Lo interesante es que la película sintetiza todos estos registros en una unidad orgánica que hace de ella una auténtica «obra de arte total».

A las espirales del principio sigue la formación de una banda de Moebius que envuelve el espacio de adentro afuera de la pantalla, sugiriendo, con la tercera dimensión, la integración de la sala en el interior mismo de la pantalla. La banda en cuestión da lugar a espirales que se entrecruzan sin fundirse jamás, como si fuesen brazos que porfían por encontrarse y unirse sin conseguirlo. Todo ello al compás de una música que se inicia con una escala descendente de cuatro notas y una ascendente de dos, todas ellas corcheas en una perpetua rotación o *perpetuum mobile* que refuerza el movimiento envolvente, rotatorio y en espiral que proyectan las formas espectrales de la imagen. Ese tema

musical reaparecerá únicamente cuando Judy consume la transformación en Madeleine: sugiere, por tanto, la idea de resurrección, de eterno renacer, «eterno retorno». Sigue una forma singular, un labio descompuesto o en espectro, flotando por espacios cósmicos: una forma que está a mitad de camino entre un labio, un ojo y una nubecilla. Una película como *2001* debe mucho a la imaginación formal y espacial de esta introducción genial. Tanto más genial cuanto que no nos introduce en una odisea en el espacio sino en una historia «de amor constante más allá de la muerte», para decirlo en términos de Quevedo. Volvemos, por fin, al ojo enrojecido, significativamente cuando el nombre de Alfred Hitchcock emerge del fondo del campo hacia delante, dándonos así una clase sobre el carácter reflexivo respecto al cine, respecto al arte, respecto al creador y su creatura, de todo el film: el ojo de Dios, tal vez. Pero un ojo teñido de rojo, un ojo zurdo, siniestro; un ojo envidioso, si envidia significa mirar atravesadamente a alguien, mirar mal.

Sigue un acorde, un *tutti* orquestal que marca la transición hacia la primera secuencia, que es de hecho la segunda introducción. Al acorde se corresponde la percepción de una barra horizontal. Como ya se ha sugerido, la oposición entre horizontal y vertical es una de las claves mayores de todo el film. Y unas manos agarrando la barra. La gorra de un individuo, el rostro convulso, la barra de una escalera de mano: comienza la persecución por encima de los tejados en plena noche rasgada de iluminaciones de neón y anuncios publicitarios: San Francisco. La música es acelerada, podría llamarse el tema «persecución» (reaparecerá en las escenas de la escalera de caracol de la torre; constituye el prelude del «vértigo»). Se trata de cuatro notas ascendentes en semicorcheas, cortadas por un silencio, después del cual se vuelven a repetir indefinidamente de forma maquinal, angustiosa. Nunca se ha reparado en su procedencia. Tienen una clarísima relación con el misterioso comienzo del tercer movimiento del hermosísimo Quinteto en sol menor con piano de César Franck, un músico a cuya inspiración debe Bernard Herrmann en esta película, a mi modo de ver, muchas sugerencias. César Franck, ese músico del dramatismo siempre suspendido, productor continuo de expectativas misteriosas o de clímax que se producen sólo de forma mística; ese músico que supo dar estatuto romántico a la música de órgano, transfiriendo a todas sus composiciones cierta resonancia

de este mágico instrumento.

Detrás del ladrón, un policía con uniforme, armado y con gorra, y detrás Scottie, en traje de calle, con sombrero. Sigue una persecución por tejados, suenan dos disparos del policía, hasta llegar a un tejado de pizarra muy empinado. Logra el ladrón, con dificultad, saltar hacia arriba remontando la pendiente. Igualmente el policía. Pero Scottie Ferguson (James Stewart) no consigue saltar la pendiente, pierde pie, resbala y cuando está a punto de caer logra agarrarse del canalón del tejado. Se le cae el sombrero; una imagen poderosa, pues el sombrero define a nuestro personaje: el sombrero y el bastón, objetos con los que continuamente se entretiene con las manos. Casi podría decirse que Scottie es una desgarrada combinación de un bastón que se inclina, se levanta de la posición horizontal, sirve de apoyo o de muleta, sin alcanzar nunca la línea vertical, y un sombrero que a punto está siempre de saltar por los aires. El actor James Stewart refuerza esta asociación. Es interesante señalar que, en la peripecia por escalar el tejado, no es visible lo que hay entre ese tejado y el camino desde el cual se llega a él: el canalón esconde el abismo. Scottie se agarra del canalón que, por efecto del peso de su cuerpo, se dobla alarmanamente.



Fotogramas de Vertigo, de Alfred Hitchcock

Entonces sobreviene la revelación: Scottie mira hacia abajo. (*Véase* ilustr. pág. 93.) Los ojos fuera de las órbitas del detective no le impiden ver *de reojo* (Scottie siempre, en todo el film, mira de reojo: algo que teme ver y le fascina; algo que espía y asimismo, sin saberlo, teme y le fascina: abismo profundo, rostro de Madeleine). Mediante un procedimiento técnico muchas veces descrito se consigue aquí la más impresionante imagen que ha dado el cine sobre la sensación subjetiva de terror: *el abismo sube*, el abismo se eleva, se acerca a los ojos del que lo mira, se mete, se introduce en los ojos del que lo

ve. Es el abismo el que asciende y remonta hacia unos ojos estáticos, extáticos, petrificados y fascinados en sentido literal. Ezequiel, el profeta Ezequiel habla en los siguientes términos del abismo que sube y se desborda:

Haré subir sobre ti el abismo, y las muchas aguas te cubrirán
Y te haré descender con los que descienden al sepulcro.

El ojo registra esa «subida» del abismo, previa al «descenso al sepulcro». Un ojo petrificado en esa *visión* es un ojo electrizado, fascinado, poseído por el vértigo. Desde ese instante ese ojo todo lo verá desde y a partir de esa visión que ha subido hasta él y se ha apoderado de su campo visual. Un ojo así está perdido para el mundo, para las «ilusiones del Día». Un ojo así quiere que ese abismo se encarne, se materialice, se proyecte en un rostro, *sea* el propio abismo un rostro, *sea* el propio abismo un ojo. Al ojo de Scottie siempre mirando hacia abajo y de reajo al abismo que sube hacia él se corresponderá el ojo de Madeleine, *el ojo izquierdo de Madeleine*, que adquiere vida independiente, que se separa del campo de visión, que mira siempre más allá, hacia otra parte, que está siempre *viendo*: Viendo el sueño que narra a Scottie junto al mar, viendo la torre del monasterio adonde debe llegarse para cumplir el plan promovido por Elster. Madeleine es la máscara de una vidente. Ese ojo que se desborda del campo de visión es el ojo de inquietud, temor, desdicha, desesperación, pasión que proyecta Judy sobre su máscara Madeleine. Toda la película se juega en el arco tendido sobre el abismo por dos ojos que se desvían del trayecto habitual, que miran a los ojos sin dejar de mirar, de reajo, hacia abajo, hacia el abismo (Scottie), hacia arriba, hacia la torre (Madeleine). Y es tal la fuerza poderosa del drama que aquí se juega entre las miradas hermanas y antagónicas que al final de la película terminarán pareciéndose de forma extraña, como si fuesen una sola mirada entrelazada, imposible de fundirse, siempre escindida, como la banda de Moebius del comienzo de la película. Del mismo modo como la banda de Moebius «desbordaba» hacia la tercera dimensión, haciendo partícipe al espectador con su envoltura, el abismo «desborda» hacia arriba tergiversando la percepción falazmente objetiva que nos dice que el abismo es lo que está debajo de una gran pendiente. El abismo está en los ojos de Scottie y de ellos no se separará en todo el film. Tampoco

se separará de los nuestros, espectadores, que jamás podremos saber cómo pudo salvarse Scottie de su inevitable caída. Scottie queda petrificado, poseído por la visión. El policía, que se ha vuelto para salvarle, desde arriba del tejado, con el rostro contraído, le grita: *Give me your hand, Give me your hand*. Y le tiende la mano. Pero Scottie, fijado en su visión, *no oye nada*. Sólo parece reaccionar y escuchar cuando, con los ojos fuera de las órbitas y el sudor invadiendo su rostro desencajado, inicia un perezoso movimiento de atención orientando sus ojos hacia arriba: cuando ya es demasiado tarde. Al alzar la mano Scottie el policía ha descendido para agarrársela, pero ha resbalado y ha caído, en una imagen terrorífica en que, de pronto, ese rostro que miraba se ha vuelto un bulto en caída libre que ruge un alarido estrepitoso, el alarido del abismo.

2. DE LA CONVENCION REALISTA AL SÍMBOLO

Siguen a las dos introducciones sin diálogos dos largas segundas introducciones dialogadas. El exceso verbal de estas escenas, tan sabiamente dispuestas en ritmo de adagio al comienzo mismo de la trama de la película, significa un acomodo previo al periplo silencioso y persecutorio que seguirá el largo trecho de casi media hora de cinta sin diálogo en que Scottie persigue a Madeleine.

En la primera de estas secuencias aparecen como únicos personajes Scottie y su novia de siempre, Michi, teniendo por escenario el apartamento de ésta; lleva una blusa amarilla y una falda verde y está sentada en una amplia mesa, pintando: es diseñadora de sostenes y está ultimando un dibujo, lleva gafas y está metida en su trabajo, siguiendo una conversación convencional con Scottie que no le impide seguir puntualmente su quehacer. Scottie, en contraste, a bastante distancia de Michi, se halla en posición totalmente ociosa, en una *chaise longue*, en posición semihorizontal, jugando con su bastón y su recuperado sombrero: claramente se ve que está convaleciente de una enfermedad, acrofobia o vértigo, como se infiere de la conversación: marca que le ha quedado de la trágica situación en que le hemos visto en la secuencia de la persecución.

Michi, con su «atención flotante», en la actitud aparentemente displicente con que sigue la divagación verbal del ocioso y disponible detective retirado del cuerpo de la policía en razón de su enfermedad, sugiere, en clave burlona, la figura de una madre-psicoanalítica, parodia quizá de la célebre doctora Constance, esa «princesa constante» que es la doctora de *Spellbound (Recuerda)*. Por su parte Scottie Ferguson, Johnnie para los amigos, encarna, con su acento de pato Donald, la inconsistencia del americano medio en una versión menor y casi paródica del patético John Ballentine de *Recuerda*. La grandeza de *Vertigo*, el «poder y libertad» propios de este film, se puede medir en razón de su arranque a partir de materiales humanos tan poco prometedores. De lo más banal y vulgar hasta la tragedia: tal es la curva ascendente, que sube y sube, como en la ascensión en espiral por la escalera de caracol de la torre de la Misión, de un relato en el que Scottie-patoDonald del comienzo se transfigura en una figura trágico-siniestra, capaz de miradas electrizadas y expresiones faciales sombrías y tremendas, como demuestra en la escena final, en el segundo ascenso hasta la torre, arrastrando a Judy-Madeleine; y en la que Michi llegará a ser un personaje patético, dramático, entrañable, que en una escena memorable, muchas veces constatada y comentada, se perderá en el corredor del hospital, enterrándose para siempre entre las brumas del fondo del pasillo, sin reaparecer ya nunca en toda la película: una ausencia que da al último tramo del film una fuerza dolorosa superior. Partir de bases humanas tan nimias y construir con ellas una tragedia en registro melodramático no exento de humor, implica esas almas tan vulgares en un ascenso-descenso a lo siniestro: he aquí uno de los valores más estimables del film, que se alza al símbolo y a la metafísica sin abandonar jamás el marco realista-convencional, en escenario, en acento, en vestuario, en situaciones, en el cual viven y se mueven los personajes de este drama alucinante. Llegar del realismo a lo simbólico sin jamás abandonar las bases realistas de la puesta en escena añade una fuerza suplementaria a un film en el cual el fondo mítico y legendario del Tristán, de Orfeo y Eurídice y de Pigmalión, en versión romántica, está presente, sin necesidad de sugerirlo tan siquiera, evitando así traducciones simplistas, confiriendo incluso cierta pedantería a toda crítica que entretenga demasiado de buena fe estas referencias que, sin embargo, están presentes, no

se sabe muy bien cómo, en la película: en ello estriba su extraña alquimia. Mito e ironía, esas polaridades que Thomas Mann pensó que, aunque antiéticas, podían dar lugar a una construcción narrativa adecuada a lectores o espectadores del siglo XX, hallan en este film su más acabada juntura y síntesis: mito trágico de Tristán, de Orfeo y de Pigmalión; ironía de un lenguaje que tiene la sobriedad necesaria para que nadie pueda traducir unívocamente las imágenes en símbolos y que sabe bañar toda la película de efectos distanciadores que la rodean de sabia intrascendencia y tan sólo la trasciende en puras convenciones del género aquí entrecruzado: melodrama amoroso e historia detectivesca. Pero es justamente en esa juntura explosiva donde la película alcanza su elevación artística: la historia de amor *es* amor; todo está urdido de tal suerte que ambas líneas de interés y expectativa se entrecruzan necesariamente, dando una significación suplementaria a las espirales trazadas por la banda de Moebius de los carteles introductorios.

3. CINE Y PINTURA

I

Desde la secuencia en que Scottie ve por vez primera a Madeleine, en el restaurante Ernie, hasta la escena en que recoge el cuerpo inerte de la suicida, rodeada de flores (una imagen que Spotto asocia con la de Ofelia [véase ilus. pág. 93]), la película es prácticamente muda de diálogo: sólo hay imagen y música. La imagen muestra dos situaciones: los ojos del detective Scottie, espiando y siguiendo a Madeleine; la imagen de Madeleine a través de los ojos de Scottie. Y lo que Scottie ve es *una sucesión de cuadros*. Parece como si el ojo de Scottie se proyectara sobre una segunda pantalla en la que van desfilando cuadros. Todo lo que ve se halla enmarcado, como si se tratara de cuadros de un museo; como si su persecución fuese el lento deambular, en coche, a pie, a través de San Francisco convertido en museo. La escena en que Scottie entra en el museo de pintura y ve a Madeleine contemplando el cuadro

de Carlota Valdés adquiere así un valor fundamental en toda esta parte del film, contagiando al resto de las secuencias.

Un cuadro es la primera visión de perfil del rostro de Madeleine a la altura de los ojos de Scottie en el restaurante. Antes había visto su cuerpo entero encerrado en un espejo: cuando su supuesto marido Elster le ayuda a ponerse el abrigo para salir del restaurante. Y era un cuadro la visión primera y lejana en que la cámara subjetiva se posó perezosamente, tras recorrer el restaurante: la espalda desnuda, el hombro izquierdo ligeramente adelantado, el cabello formando un moño. Sucesivos cuadros serán las imágenes de Madeleine en el cementerio, con el ramillete de flores. Y un cuadro mágico, misterioso, es el que, anteriormente, Scottie ve al rebasar el pasillo oscuro que conduce a la puerta de la floristería, entreabirla y contemplar a Madeleine, estática, comprando un ramillete, enmarcada con flores de todos los colores. Un cuadro será el retablo barroco que anuncia, en el interior de la iglesia del cementerio, el recorrido en laberinto a través de las tumbas. Un cuadro será la imagen de Madeleine sentada, de espaldas, contemplando el cuadro de Carlota Valdés. Lo que Scottie ve, el objeto de su visión, es netamente pictórico: es imagen estática, muerte, sin movimiento, imagen sin vida cinematográfica. El ojo de Scottie, en cambio, es el cine mismo andando, en marcha, es la cámara de proyección que persigue la pieza. Es el ojo del sabueso, detective o cinematógrafo, perseguidor de una visión. Pero esa persecución le fascina, le petrifica, y le da como fruto un ser estático. Persigue una sombra evanescente que apenas toca el suelo, que más parece flotar o arrastrarse que pisar; y cuando logra apresarla, en la visión, se le vuelve estática, pictórica, como si fuese un cuadro.

La escena culminante, en el museo, nos muestra el siguiente juego lleno de complejidad:

1) A Scottie mirando «distraídamente» cuadros (unos niños: anticipación del tema «Carlota Valdés»), hasta posar la mirada sobre la espalda y moño de Madeleine.

2) A Madeleine, mirada por Scottie, que está mirando un cuadro, el cuadro de Carlota Valdés.

3) A Scottie mirando de reojo lo que mira Madeleine, el cuadro de Carlota

Valdés, comprobando la relación entre el ramillete y el moño de ambas mujeres estáticas.

4) A Carlota Valdés, en primer plano, en el cuadro, mirándonos desde un fondo amenazador de crepúsculo.

Pero hay un plano, en la secuencia de la floristería, que lleva hasta el colmo, hasta la perfección, este sutil juego de visión subjetiva y objetiva, dando la clave principal de esta parte de la película, en general de toda la película.

II

En una imagen extraordinaria vemos lo siguiente: el ojo de Scottie en sombras a través de la puerta entreabierta de la floristería y el cuerpo entero de Madeleine recogido en un espejo que se halla *fuera del ángulo visual de Scottie*. Éste no ve lo que nosotros vemos: que ella posee existencia dentro del espejo. Él no ve lo que llegará a ver, lo que todos llegaremos a ver: que su realidad es fraudulenta, como lo es toda imagen de espejo. El plano muestra la pantalla dividida entre el ojo de Scottie y la imagen de Madeleine en el espejo. Él mira hacia «delante», «frontalmente», algo cuya verdad se escapa de su campo visual *y que nosotros podemos ver sin todavía comprender*: en ello reside el carácter genial de este plano, inscrito en un momento del film en que todavía ignoramos la realidad apariencial de Madeleine y no albergamos al respecto ninguna sospecha especial. Se nos da una clave que, sin embargo, poseídos como estamos, igual que Scottie, por el curso dramático lineal de la historia que se nos cuenta, y por la identificación con la situación que vive Scottie, no produce en nosotros otra consecuencia que la formación efficacísima de una referencia simbólica inconsciente (cuya maestría estriba en ser plenamente realista), referencia que más tarde, cuando sobrevenga la revelación a través de Judy, actuará sobre nosotros y surtirá efectos de sentido.

La genialidad de la imagen estriba en que, por simple posición de los *dramatis personae* en ese plano, se ve que Scottie toma como cuerpo y presencia algo vacío cuya verdad escapa a su campo visual, pero no al nuestro: todo en una única imagen. Pero aún hay más: lo que de hecho hay delante de Scottie, lo que su ojo ve, somos nosotros, verdaderos dobles del detective:

nosotros, incapaces de comprender lo que se nos muestra con claridad, el carácter vacío e ilusorio de esa imagen deseada que perseguimos en la fantasía y convertimos continuamente en «cuadro» sin saberlo, como Scottie.

Del mismo modo como en *La ventana indiscreta* el detective dobla al espectador y al proyector produciendo cine dentro del cine, viéndose así una sucesión de escenas que se proyectan dentro de la proyección, así también Scottie dobla al espectador y al proyector. Pero lo que ve —y esto es lo novedoso— no son escenas cinematográficas en movimiento, sino imágenes estáticas, cuadros. El ojo cinematográfico se estrella contra una imagen pictórica: el ojo es cine, el objeto es pintura. En ello estriba el milagro que pretende consumir *Vertigo*: hacer que un cuadro pictórico, inanimado, «muerto», se haga ser vivo, salga de sí mismo, se levante y ande, resucite. Lo que desea Scottie es que esa mujer salga del cuadro y se anime, se levante y hable. Quiere que ese cuadro cobre vida real. Todo su empeño consiste en eso: en dar vida a una imagen pictórica. La relación con *El retrato oval* de Poe es, en este punto, una de las claves que deben tenerse en cuenta para comprender *Vertigo*.

Podría decirse que el cine anima los espectros de la pintura, ese arte necrofílico que alcanza a conceder vida a lo que no tiene vida; el cine pone en movimiento y resucita las imágenes embalsamadas de ese tálamo de la belleza que es el museo; da vida a los muertos, les permite darse la ilusión de resucitar. Pero Hitchcock sabe el límite del cine, que es el límite mismo del arte, de la ficción; al final de la película deja que los muertos vuelvan nuevamente a su tumba, una vez librados de la ilusión de la resurrección. Esa ilusión, que es la del cine, termina en un derrumbamiento. Logra que el muerto resucite, cosa imposible en el marco de la pintura, que tan sólo lo representa y memoriza a modo de memento visual. En cine ese doble memorizado sale del cuadro y parece vivir. Carlota Valdés se anima, comienza a andar, se posee de Madeleine; Judy recrea esa recreación que es Madeleine: por vez primera, en el fraude perpetrado ante los ojos ingenuos del detective; por segunda vez, por deseo y voluntad del detective, mimetizador de Elster.

Hasta la secuencia del suicidio frustrado de Madeleine, Scottie se relaciona con una figura muda y estática. Pero de pronto esa esfinge comienza a mirar, a

hablar: es algo inquietante asistir a esa primera mirada de Judy-Madeleine sobre Scottie y a los primeros diálogos en el apartamento del detective. Curiosamente la reanimación se produce cuando Madeleine duerme, con la espalda y el hombro izquierdo desnudos, ofrecidos a la mirada erótica de Scottie. De pronto, debido a una llamada telefónica, se vuelve y mira a los ojos del detective. Sorprende que éste la está mirando y se sabe desnuda. La imagen es poderosa. El cuadro de pronto ha liberado una representación y la ha dejado vivir. Lo que nace de esta situación es una complejísima historia de amor, de muerte.

4. LA SEGUNDA PELÍCULA

Las escenas descritas son tanto más fuertes y dramáticas cuanto que, si vemos la película por segunda vez, cobrarán un sentido radicalmente distinto, opuesto, como si viéramos otra película, una segunda película superpuesta a la primera, donde todo ha sido trastornado para que, en la primera visión, cayéramos en la lógica inflexible de una celada. Al modo del prisionero de la caverna platónica condenado a mirar el juego de sombras que se proyectan en el fondo de la pantalla, condenado asimismo a ignorar el sentido de esa sucesión de cuadros que se le muestran, así también nosotros, espectadores, en la primera visión del film, unidos fatalmente a la visión de Scottie que se nos impone hasta la súbita revelación de la verdad por Judy, estamos sumergidos en una narración cuya verdad se nos escapa. Vemos de forma lineal lo que Scottie ve: una sucesión de cuadros. Y cuando Madeleine comienza a respirar, a mirar a Scottie, a dialogar, insinuándose entre el detective y la supuesta esposa divagante y esquizofrénica de Elster, una atracción pasional que va aumentando hasta el clímax trágico de la escalera de caracol de la torre en la Misión de San Juan Bautista, entonces vemos, desde Scottie, a una mujer que cuadra y responde a las confidencias de Elster acerca de su esposa, *Madeleine, Mad-alone*, su esposa loca y solitaria. Pero si vemos la película por segunda vez o recordamos todo este tramo de la película que va desde el primer encuentro de ambos en el apartamento de Scottie hasta la revelación de Judy cara al espectador, imponiéndose por vez primera otro punto de vista en el film que el

del detective, entonces todas estas secuencias cobran una ambivalencia genial, en razón de que, más allá de la imposición de la visión subjetiva del detective, *o precisamente en razón de esa imposición*, vemos balbucear la expresión suspendida de una mujer que responde a la imagen de la «esposa de Elster» pero que, en profundidad, es la cómplice instruida por éste que, sin embargo, en medio de la representación teatral tramada para Scottie, se enamora de él. Entonces cada gesto y palabra suya tiene dos o tres sentidos: ¿Quién se expresa, Judy en el papel de Madeleine, instruida por Elster; Judy, temerosa de que el detective la descubra, acosada por sus preguntas; Judy, poseída por su papel teatral, identificada con Madeleine hasta enajenarse y fundirse en ella, Judy, poseída en su papel, enamorada, en tanto que Madeleine, del detective, o Judy, más allá del papel que desempeña, enamorada, en tanto que Judy, la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de San Francisco, de Scottie, o Judy y Madeleine en antagónica tensión entre una mujer y su máscara, o Judy culpable de la complicidad en un crimen horrendo y sucio que toma al detective como víctima propiciatoria que proporciona una coartada al criminal? Estas preguntas asaltan inevitablemente al que ve por segunda vez la película o al que la recuerda desde la revelación de Judy.

Pero entonces todas las secuencias anteriores al encuentro de Madeleine y el detective que hemos descrito como visiones pictóricas de Madeleine a través del ojo de Scottie cobran otra significación: son puestas en escena preparadas por Elster y Madeleine para que Scottie vea lo que tenga que ver, con lo que la imposición viene del lado del objeto contra o sobre el sujeto, condenado a ver y fantasear lo que otros quieren que vea y fantasee. Entonces lo que era un objeto estático, un cuadro, pasa a ser cuadro tramado, construido por una subjetividad segunda y fundamental que dispone, cual Pigmalión, los hilos de las marionetas, dando a ver puestas en escena trucadas, falsificadas. Es Elster el que cobra entonces importancia: el fabricante de todo el tinglado de esta farsa, el «autor» de todo el juego, el «director» de esa película que Madeleine interpreta ante los ojos estáticos de Scottie, el detective fascinado, enamorado, capaz de convertir en cuadro lo que ante sus ojos se está mostrando. Si Scottie es el doble de nosotros mismos, espectadores, Elster es, rigurosamente hablando, el doble del director de la película introducido subrepticamente en

el seno mismo de la película. Todo en este film, todos sus ingredientes, *ante festum* y *post festum*, anteriores al «rodaje» y posteriores al acabado del film, mente arquitectónica y público, todo se halla integrado.

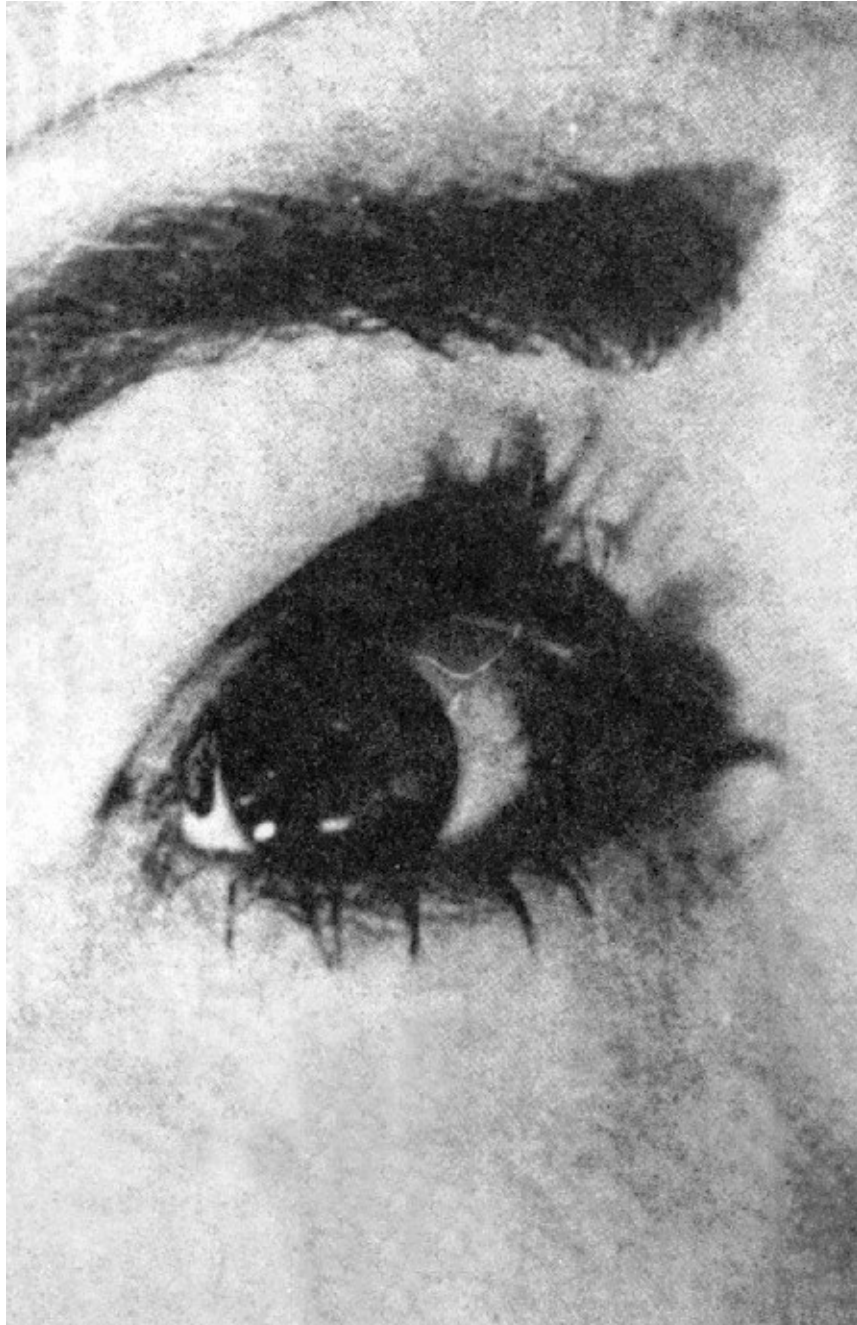
Esta película tan calderoniana nos lleva a la figura del «autor», que ha preparado para nosotros, doblados en el film en el detective disponible y acrofóbico, la farsa de un *piccolo* teatro en el seno del cual él se sustrae a la visión en los momentos decisivos de la cinta. Elster es, por tanto, figura central en el film, excelentemente interpretada en sus dosificadas apariciones ante Scottie por Tom Helmore.

5. LO SINIESTRO

Si lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular, si es también esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable *varias veces*, puede afirmarse que *Vertigo* tiene por tema mayor lo *siniestro*. Sobreviene por vez primera con la caída del policía; se repite con el suicidio de Madeleine, la esposa de Elster; vuelve a repetirse, al final de la película, con el suicidio de Judy. Scottie es, pues, ese personaje torcido y gafe que produce, en razón de su acrofobia, caídas mortales al abismo de aquellos a quienes ama o con quienes se halla directamente asociado. Por «culpa» suya se precipita en el vacío el policía que le tiende una mano; por culpa del vértigo resultante de la culpa precedente, Madeleine se precipita de arriba de la torre; por culpa de su compulsión detectivesca por revelar la verdadera identidad de Judy, propicia la caída de ésta en el abismo. Fascinado por el abismo, dispone de tal modo las situaciones que quienes le aman se precipiten en él. Esto Elster lo sabe de modo inconsciente y lo manipula. Elster es el doble siniestro de Scottie: realiza, como el Bruno de *Extraños en un tren*, lo que el «héroe» únicamente fantasea. Y lo que Scottie fantasea es, como dice cruda y tajantemente Hitchcock, «hacer el amor a una muerta». De ahí ese carácter ambivalente de Madeleine, su aspecto animado-inanimado. Cuando la recoge y se inclina sobre ella tras el conato de suicidio, la imagen carnal de Madeleine es la de una mujer muerta; también la de una escultura marmórea yacente. Algo tiene

Madeleine de la naturaleza ambigua de ser vivo y fingido. Es, en realidad, un autómatas construido por Elster. Algo tiene de la muñeca Olimpia creada por el profesor, con el concurso del siniestro «arenero», en la narración de Hoffmann *El hombre de arena*. Se ha buscado muchas veces el mito fundacional que está en la base de *Vertigo*, se ha hablado del Tristán, de Orfeo y de Pígalión. Creo que si hay una obra literaria que de forma directa y sin mediación prefigura enteramente *Vertigo* es esa extraordinaria narración romántica de Hoffmann. Esta obra, largamente comentada por Freud en su libro *Lo siniestro*, y a la que hemos hecho amplia referencia en páginas anteriores, anticipa los siguientes temas de *Vertigo*:

- 1) El estudiante, sujeto de la narración, comienza prometido de una joven sensata y realista, Clara, a la que abandona cuando se enamora perdidamente de Olimpia. El abandono de Michi por Scottie en razón del enamoramiento de Madeleine es la réplica hitchcockiana de esta situación.



Fotograma de Psicosis, de Alfred Hitchcock

2) Se enamora de una mujer a la que ve, a través de unos catalejos, espiando por una ventana. De ella sólo capta una figura estática, casi inerte, que asocia a un cuadro, a una escultura, a una obra de arte viviente.

3) Esa mujer es, de hecho, una autómatas puesta en funcionamiento por su supuesto padre, un profesor, con el concurso del «arenero».

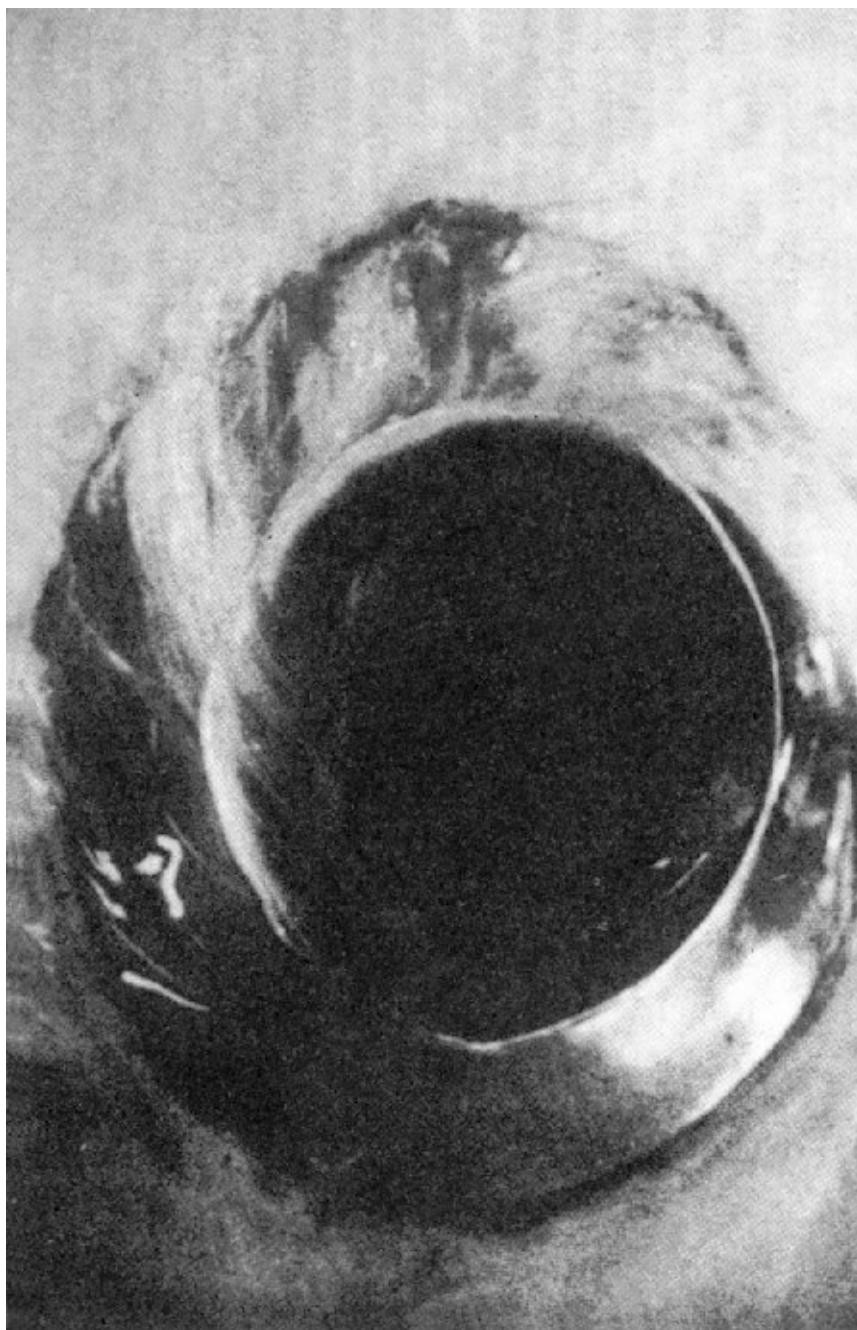
4) En un momento dado de la narración, la muñeca es despedazada por sus creadores ante los ojos aterrados del estudiante. Éste, igual que Scottie tras la caída de Madeleine de la torre, a punto está de enloquecer. Delira.

5) El estudiante vuelve entonces a reanudar su relación con Clara, pero de tal suerte que quiere, al final, hacer de ella un doble de la muñeca (doble de un doble), *conduciéndole arriba de una torre* y pretendiendo arrojarla al abismo (él será quien caiga precipitado). De hecho, tanto el estudiante como Scottie quieren emular y mimetizar al procesador de una figura ambivalente de realidad-ficción, esa autómatas animada.

6) El «arenero» aparece siempre como aguafiestas del amor y preanuncio de una muerte o de un suicidio. El fantasma de Elster impide la realización del amor entre Judy y Scottie.

7) El «arenero» «arroja arena a los ojos de los niños que no quieren dormirse». El tema del ojo, herido y cegado por el arenero, extasiado por la visión de Olimpia tras la cortina de la ventana vecina, es dominante en el cuento de Hoffmann, como lo es también en *Vertigo* y por extensión, en toda la obra de Hitchcock, en la que el ojo rasgado, prefigurado en *Recuerda* en el sueño de Ballentine en que unas tijeras cortan un escenario de cartón con ojos dibujados de todos los tamaños (escenario de Dalí que evoca el comienzo de *Un chien andalou*), constituye uno de sus temas mayores de naturaleza siniestra. En *Los pájaros*, la madre del protagonista se encuentra de pronto con la visión de un vecino al que los pájaros han dejado vacías las cuencas de los ojos. Un ojo es la primera imagen como hemos visto de *Vertigo*: un ojo que prefigura un abismo o *es* el abismo. Ese ojo-abismo, mostrado en *Vertigo* en el registro pasional, reaparece en *Psicosis* en el registro macabro, siniestro. Lo último que vemos de Marion (Janeth Leigh) al ser asesinada por Bates (Anthony Perkins) es el ojo (*véase* ilus. pág. 105). Ese ojo, al extinguirse, deja paso a una de las más crueles asociaciones que el cine ha producido: el desagüe de la bañera, la *espiral* de agua de la ducha deglutida por el desagüe (*véase* ilus. pág. 107). Es la espiral infame y nauseabunda que forma el reverso en negro, el contraplacado negativo de la espiral pasional de *Vertigo*: espiral de los carteles introductorios surgidos del fondo de la pupila izquierda del ojo de la mujer, espiral de la escalera de caracol, espiral del moño de Madeleine y de Carlota Valdés. Ese tema del «moño en espiral» reaparece en versión siniestra en *Psicosis*: el moño de Mme. Bates, cuya imagen vemos antes de que se vuelva ante nosotros y muestre su macabra faz de momia disecada sin ojos

(véase ilus. pág. 109). El ojo es, en efecto, el órgano mismo del cine, el lugar genético y pasional que se inflama en visiones alucinadas al proyectarse en la pantalla. Ese ojo rasgado, arrancado a picotazos, vaciado, convertido en cuenco de desagüe o en cavidad de la calavera sugiere la destrucción de la ficción, de esa delgada película de agua, agua de nuestros sueños, que separa el sueño de la realidad. Y bien, la irrupción de lo siniestro, caída del abismo, visión del abismo, percepción alucinada desde el ojo de lo que carece de ojo, visión tremenda de una cuenca sin ojos, eso es la plena realización de la ficción, el cumplimiento de la ficción en lo real, la invasión de la ficción en la realidad: la pantalla en blanco. Cuando, a mitad de película, nos damos cuenta de que «nuestra heroína» cae desde arriba de una torre (o en *Psicosis*, donde es asesinada; o en *Los pájaros*, donde es atacada por una gaviota), tenemos la sensación terrible de que la película se ha terminado, de que lo que temíamos y secretamente deseábamos, identificados con la trama y situación del film, se ha hecho realidad.



Fotograma de Psicosis, de Alfred Hitchcock

En este sentido conviene relacionar *Vertigo* con *Los pájaros* y con *Psicosis*: en los tres, a mitad de película, parece superponerse una segunda película.

En *Psicosis* y en *Vertigo*, la protagonista principal muere. Queda por saber qué ha sucedido, quién la ha asesinado o la razón secreta que la ha precipitado a suicidarse. En *Los pájaros* queda rota la pequeña trama creada entre los dos protagonistas principales por la irrupción insospechada de un tercero inverosímil: los pájaros. En las tres queda rota bruscamente la sutil red de identificaciones que proporcionaba al espectador las fuentes esenciales del

interés por el drama desarrollado ante sus ojos. De pronto el espectador salta de su asiento con la sensación de que la película se ha terminado. Como si se le mostrara, en medio de la película, la pantalla en blanco. Como si se dejara la imagen delgada, sutil, etérea que producía una imperceptible, pero infinita, distancia entre su ojo y la blanca pantalla. El sueño se ha disipado, la imagen se ha esfumado y tras la cortina rasgada de nuestra fantasía ha irrumpido la dolorosa sensación de que nada había detrás, estaba vacía. En cuanto a los personajes sacrificados, verdaderas víctimas propiciatorias, han mostrado ser autómatas: marionetas que una mano invisible ha dejado caer desde arriba de una torre. La mano negra del destino ha empujado, ha apuñalado, o ha sido mano voladora de afilado pico que se ha lanzado contra la protagonista. La muñeca Olimpia ha sido despedazada y hemos aquí sumidos en el vacío: el espejo ilusorio de la pantalla no devuelve a nuestros ojos ninguna mirada que nos sugiera, en nosotros, unidad ni identidad. Por algo sugería vaciedad esa mirada: que sin embargo se animaba, se ruborizaba, produciendo la inquietante sensación de una estatua de mármol irrigada de sangre. Por eso quizá la amábamos. Por eso quizá amándola nos amábamos. Y al igual que Narciso veíamos en ella repetida nuestra propia figura *deseada*: sólo una leve distancia de agua nos separaba de la imagen, agua de nuestros sueños. Y de pronto el agua se secaba, el estanque quedaba vacío ante nuestros ojos. Y en vez de los bellos ojos de la autómatas, veíamos ante nosotros nuestros propios ojos proyectados, sólo que vacíos, una cuenca con los ojos arrancados, la imagen misma de lo siniestro. La cámara nos mostraba primeros planos de ojos vacíos: así en *Los pájaros*. O en *Psicosis*: el ojo del desagüe de la bañera, ojo ciego del vampiro. ¿Y no era un ojo lo que se nos mostraba al comienzo mismo de *Vertigo*? Entrábamos en la pupila del ojo, un ojo femenino. La cámara se había alzado del labio al ojo. Lo que Buñuel-Dalí mostraban al principio de su *Chien andalou*, el ojo rasgado, Hitchcock lo consumaba a mitad de película. Nuestro ojo atónito perdía el soporte de su unidad, unidad que se nos revelaba ficticia. Con ello nos daba la clave fundamental para entender el film, para entender *cualquier film*: todo ese burbujeante mundo de ensueño, a través del cual circulaba una historia o narración aparentemente lineal, quedaba suspendida del hilo frágil e invisible que anudaba nuestro ojo soñador con el ojo de la

imagen femenina. Femenina, en efecto. El personaje masculino, el «héroe», así Scottie en *Vertigo*, era una presencia de espaldas a nosotros que repetía, dentro del escenario, nuestra propia presencia en el espectáculo que se nos daba a gozar: a nosotros, para nada pasivos ni ausentes ni irresponsables de cuanto en el lugar oscuro sucediese.



Fotograma de Psicosis, de Alfred Hitchcock

Pero esa presencia «de espaldas» que perseguía, con curiosidad insaciable de enamorado (y por esa misma razón, detective), una imagen femenina esquiva, esa presencia había girado su rostro hacia nosotros ya en la primera escena de la película; agarrado a una barra de cornisa a punto de rajarse, con los pies luchando infructuosamente contra un abismo de rascacielos, los ojos de Scottie habían visto el Horror y se habían dejado seducir. Desde ese instante su destino —el nuestro— está marcado por la infructuosa persecución de un cuerpo vacío, muerto, que sólo nuestra fantasía vivifica con sangre prestada de nosotros mismos. O ésa es nuestra ilusión de lucidez, la única que nos va quedando a medida que el film avanza. Al final siquiera ese resguardo quedará como precaria consolación: incluso ese sueño nuestro ha sido soñado; todo lo que hemos visto ha sido previa y premeditadamente preparado. Se ha dispuesto todo lo que teníamos que ver y hemos caído en las redes de un deseo que nos ha sido impuesto. Por eso subimos con Scottie a la torre: para que al fin se nos

revele, con la verdad, la muerte misma de nuestra ilusión apasionada.

Todavía *Vertigo* nos narra la tragedia de una ascensión, de una capacitación: al final logra Scottie elevarse, vencer el vértigo, mirar *de arriba abajo* (no, como el niño, de abajo arriba, a gatas, en inspección imposible de lo que pueda verse arriba de la torre). Ahora Scottie llegó a la torre, llevando a rastras a Eurídice. Se ha vuelto para mirarla: ha firmado así la condena. Eurídice ha vuelto a la existencia infernal. De esa caída nunca será posible rescatarla. Pero en *Psicosis* se nos narra la tragedia de un descenso: a la profundidad del Averno, ya presagiada por bodegas subterráneas (así en *Encadenados*). El sueño ha vencido a la realidad. La quiebra de la ficción, del espejo, de ese delgado espacio en el cual soñamos, lejos de devolvernos a ese «poco de realidad» que subsiste aún en *Vertigo*, nos conduce a la disgregación originaria, al Caos. Caos de lo simbólico.

6. EL MITO TRÁGICO DE LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO

Es poco decir de *Vertigo* que es una genial historia de amor y de muerte. La referencia a Tristán e Isolda, en la leyenda medieval y en la versión wagneriana, nos da una pista fundamental, pero no la única, para acceder al mito fundacional de la película. Más fecunda es la sugerencia de Spotto de referirla al mito de Pigmalión. Más todavía, me parece, referirla a esa versión siniestra del mito de Pigmalión que es la extraordinaria narración romántica de Hoffmann *El arenero*.



Fotograma de Vertigo, de Alfred Hitchcock

De hecho, es el hombre, en su condición y constitución como sujeto, lo que está en juego radicalmente en *Vertigo*. Esta película es una versión actual del mito trágico y fundacional de la constitución del sujeto. Contra lo que piensa la filosofía desde Fichte hasta Sartre, el sujeto no se constituye desde sí, desde un acto originario y fundador en el que el yo se establece como yo ante sí, ante su «consciencia-no-tética», sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o rol prescrito por un Autor que queda fuera de la representación. El sujeto es pasional, no activo y fundacional: es efecto y no causa, producto y no productor, efectuado y no activo; en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues, el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado. *Las puertas del pasado*: tema central de toda la película *Vertigo*. En esta película se nos narra el trágico proceso en virtud del cual el detective Scottie *asciende* a la posición erecta, vertical, viril, eliminando el vértigo a través de remolinos de sudor frío y de sombríos contagios de muerte a quienes se rodean de él (mito trágico de la existencia *masculina* simbolizada en la torre, en la línea vertical, y en el bastón y en el sombrero en un registro paródico); y en virtud del cual la mujer solitaria y

abandonada, Judy, *desciende* al abismo de la perdición y de la muerte a través de la doble posesión fingida de una muerta, Carlota Valdés, de una máscara, Madeleine, o de la máscara de una muerta, Madeleine otra vez, recreada por Judy por sugerencia o mandato del detective. Ascenso y descenso, elevación hasta la torre venciendo el vértigo, hundimiento en el abismo, descenso al sepulcro, a la tumba vacía enrojecida: ambas posiciones, la masculina, la femenina, se corresponden con dos orientaciones de la mirada, que son electrificaciones del temor: Scottie tiende a mirar, aterrorizado y fascinado, al abismo, hacia abajo; incluso mira hacia abajo antes de sumergirse en el genial abrazo con Judy transfigurada en Madeleine, esa secuencia célebre en que el abrazo se vuelve una cósmica circunvalación o una espiral que remata las formas de la introducción. Sólo al final, al subir hasta la torre, deja de mirar el abismo de la escalera de caracol, a sabiendas que son los ojos enrojecidos de la mujer, al fin poseída, los que encierran la clave del abismo. Entonces, por vez primera, mira de frente: cuando ya es tarde, cuando no se sabe bien, ni él sabe tampoco, si desea estrangularla o abrazarla, cuando a punto está de ser ése el trágico destino de ella, su caída irremediable en el foso del fantasma que la alucinación de la monja personifica (*véase* ilustr. pág. 112). En ella, en Judy-Madeleine, hay siempre un ojo, el ojo izquierdo, disparado fuera de la visión frontal, siempre en dirección hacia más allá del plano cinematográfico, abriendo éste a la panorámica, como señala agudamente B. Améngual: ese ojo se autonomiza, cobra vida propia y se orienta hacia una ganancia de espacios que abren la pantalla siempre en otra dirección. Y esa dirección es siempre la de una altura vaga; esa mirada mira arriba, si bien vaporosamente, nunca fijamente, pero con chispazos de atención angustiada y febril que hacen inolvidable esa mirada: mira siempre la torre, pero la torre como palanca de la inevitable caída. Mira la tumba, pero una tumba suspendida en el firmamento, el cielo mismo, los árboles, el techo de árboles como lecho invertido de una tumba: así en la secuencia sombría en que se dirige por última vez, junto con Scottie, en automóvil, a la Misión de San Juan Bautista.

FIN

¿Cómo termina *Vertigo*?

Se sorprenderá el lector de que formule algo tan obvio en interrogante. Pero tanto más se sorprenderá si lee las alusiones o referencias que sobre el final de *Vertigo* hace la crítica. El detective Scottie, curado del vértigo, contempla, por segunda vez, cara a cara, aterrorizado —mejor aún, destrozado—, el abismo fatal, por el que se ha precipitado Judy-Madeleine. La imagen es poderosa, tremenda: el detective se inclina hacia el abismo, con los brazos caídos en posición de absoluta derrota y postración. Es una figura dolorosa, de un poder fortísimo. Eso es lo único que vemos. Pero la crítica, generalmente, o presupone de forma bien simplista que la curación del vértigo significa que el detective sigue en vida (si bien no se sabe a ciencia cierta qué vida), o presupone de forma igualmente simplista que se arroja al abismo, completando así la semejanza con Tristán. Esa semejanza no es tan grande para que exija presuponer algo que en ningún momento se nos muestra, ni como indicio siquiera (no hay ninguna voluntad suicida en el personaje; no es la voluntad suicida la que caracteriza a un personaje que *a la vez* quiere y no quiere *ver* ese abismo que le tienta y le fascina; y en consecuencia tiene vértigo). Cabe asimismo cruzar otras semejanzas míticas igualmente justificadas, así la de Orfeo y Eurídice en su ascenso del infierno, que el último trecho del film, el ascenso del detective y de Judy, no hace sino reforzarlas, incluso plásticamente (uno piensa en el lienzo de Rubens *Orfeo saliendo de los infiernos con Eurídice*, que puede verse en el Museo del Prado). Y bien, Orfeo sigue viviendo después de la segunda vez que Eurídice se precipita en el infierno. ¿Cómo sigue viviendo? Ésa es la cuestión y ése es el misterio fascinante que abre el final de *Vertigo*: ¿Cómo sigue viviendo Scottie en caso de que siga viviendo? ¿Se ha curado realmente? ¿Qué significa eso, haberse curado? ¿O cae en una crisis mayor, más fuerte, más tremenda que la anterior? ¿O es verdad que se arroja en brazos del abismo, antes de enloquecer? La muerte, la locura parecen dos posibles soluciones; también la curación; todo queda abierto al final y ello atestigua el carácter genial de este final, un final en acorde de séptima. Hitchcock tuvo el acierto de evitar la tentación de producir un efecto distanciador sobre ese plano tan poderoso mediante la conclusión de una «coda» en la habitación de Michi, que era una idea inicial respecto al remate

del film. *Vertigo* no es un «drama jocoso» como el *Don Giovanni* mozartiano, en el cual puede justificarse un efecto distanciador de esa naturaleza tras la trágica muerte de Don Juan, mediante el añadido de una coda superficial que restablece el tono de comedia que nunca perdió del todo la gran ópera del salzburgués. *Vertigo* es demasiado dramática y sombría para soportar un «final feliz». Pero es también demasiado ambigua, demasiado «fantástica» en sentido literal, para soportar un final de gran tragedia, con dos caídas en el abismo que hubiesen producido una excesiva y lineal asociación con Tristán y demás dramas del «amor pasión». *Vertigo* es demasiado misteriosa y sobre todo demasiado *importante* para quedar reducida a ser una recreación de la ópera wagneriana. Lo que está en juego en *Vertigo*, como he insinuado ya, es mucho más: una idea de la condición humana sensibilizada en imágenes cinematográficas. Y esa imagen final de Scottie es la más fuerte visualización de esa idea. Es el anverso mismo de ese «poder y libertad» tantas veces expresado en la cinta, ejercido por Elster y envidiado secretamente por Scottie. Al fin éste posee eso, poder y libertad: ha logrado realizar su deseo, ha conseguido que su fantasía se hiciese realidad, ha producido su fantasía en lo real logrando que una mujer muerta resucitase; ha traspasado las puertas del pasado; ha disfrutado del poder, en consecuencia; y se ha liberado del vértigo. ¿Qué más quiere, qué más puede desear, si cuanto deseaba se ha hecho realidad. Eso es lo que vemos ahora: un hombre que ha satisfecho en lo real su deseo; la imagen misma del efecto que produce en el sujeto ese poder y esa libertad tan afanosamente buscada. El sujeto que está entre nosotros es poderoso, es libre: ha ascendido a la torre, ha reencarnado su sueño, ha conseguido que éste fuese realidad. Pero el resultado de ello es *siniestro*. (¿O no es eso lo siniestro, el cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla?) Lo que vemos es a Scottie *derrotado*. Derrotado por su propio poder, por su propia libertad, por su propia consecución. Scottie es la verdadera cara del poder y la libertad, su reverso en negro, su revelación siniestra: hombros caídos, manos interrogativas, las mismas manos que sostuvieron el cuerpo de Madeleine aparentemente inconsciente tras la caída en el mar, manos que ahora abrazan el vacío, un cuerpo vacío. Scottie es la imagen misma del hombre que despierta de un sueño que es *su* sueño, el sueño

primordial que le constituye en sujeto, en lo que es, el sueño que le confiere su identidad.

Es erróneo decir, con Améngual, que Hitchcock se expresa en esta película contra Tristán, contra el amor pasión; como también es erróneo asimilar demasiado precipitadamente, como hace a veces Spotto, *Vertigo* con la tragedia medieval y wagneriana. Hitchcock nos revela en esa imagen poderosa la imagen misma del hombre cuando siente que el sueño pasional que le constituye en sujeto se ha precipitado en el abismo, dejando como rastro el vacío, la nada. «Estamos hechos con la madera de nuestros sueños», dice Shakespeare en *La tempestad*. La madera con que el sujeto yergue en vertical su identidad, el árbol de su vida, eso es sueño, un tronco que soporta el frondoso ramaje de un sueño, acaso de un único sueño. Judy, Madeleine, fueron el sueño de ese hombre que quiso profundamente a una mujer muerta, del mismo modo como Madeleine amada por Scottie fue acaso el sueño soñado profundamente por Judy. Cuando sobreviene la revelación de que «los sueños, sueños son», de que la vida es sueño, pero de que también o por lo mismo, como dice Unamuno, esos sueños son vida, entonces el sujeto sabe el poder, el único poder que le constituye, el poder de su pasión, pero sabe asimismo la postración, la derrota, el abatimiento ontológico que produce saber que todo cuanto somos es fibra tan líquida, burbujeante y sutil, espumosa y vana como un sueño. Un sueño de belleza es entonces todo el film: un sueño que hemos soñado, con Scottie, colgados junto con él de la barra del tejado: últimas imágenes que sobrevienen cuando se inicia el largo adiós. Parece que toda la película sea un inmenso *flashback* a partir del éxtasis de terror y fascinación de Scottie colgado del canalón del tejado. Su visión del horror, de lo siniestro, ha producido por última vez un curso de imágenes en donde ha construido la belleza su hogar durante el tiempo de proyección de la película.

CUARTA PARTE

FREUD Y LA TRAGEDIA GRIEGA

1. PRIMERA APROXIMACIÓN

I

En un texto célebre señala Marx que el problema no consiste en saber qué condiciones socioeconómicas determinaron el surgir del arte griego y en particular de la tragedia griega, forma suprema de aquel arte. El problema es saber por qué ese arte ha sido y sigue siendo, más allá de las condiciones históricas particulares que determinaron su creación, pauta y modelo indiscutido. ¿A qué se debe ese arraigo de las «creencias» estéticas que ya sorprendía a Hume cuando afirmaba que en el terreno de la sensibilidad y del arte mantienen los hábitos humanos una mayor estabilidad que en el campo del conocimiento y de la moral? Marx plantea el problema, sugiriendo la insuficiencia de su materialismo histórico para resolverlo. ¿Es posible, por tanto, hallar una metodología que responda a la cuestión planteada por Marx? Freud se plantea la misma cuestión y osa afirmar que su método psicoanalítico es capaz de responder a esa cuestión. Freud pretende haber dado con las claves fundamentales que nos permiten comprender la fuerza universal y la vigencia, más allá de limitaciones históricas y geográficas, de la tragedia griega. Ello lleva a centrar la atención en la reflexión freudiana sobre la tragedia griega. Freud afirma haber descubierto la estructura antropológica inconsciente que, revelada por la tragedia griega, explica la fuerza y la vigencia de ésta. Esa reflexión freudiana sobre la tragedia griega se efectúa en diversos niveles de aproximación, que se irán recorriendo en este ensayo:

1) Se tomará, al igual que hace Freud, la célebre definición aristotélica de la tragedia como punto de partida, ahondándose en la reflexión incoada por Aristóteles, con la cual enlaza la reflexión freudiana a través del concepto fundamental de dicha definición, el concepto de *catharsis*.

2) Se seguirá a Freud en su indagación de la más representativa de las tragedias, el *Edipo Rey* de Sófocles, sobre la cual construye, o reconstruye, su concepción antropológica fundamental.

3) Se destacará el análisis de Freud de la estructura formal-escénica de la tragedia, la relación entre el héroe trágico y el coro, que tiene por fondo y por

encuadre el modelo mítico reconstruido en esa síntesis de su teoría que constituye *Tótem y tabú*.

II

Una tragedia, por lo tanto, es la imitación (mimesis) de una acción noble, completa y de una cierta magnitud, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, y haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y, mediante la compasión (éleos) y el temor (fobos), produce la purificación (catharsis) de dichas emociones. (Aristóteles.)

Son muchos los términos que precisarían una previa aclaración. *Mimesis*, en primer lugar. Significa imitación, pero también podría traducirse por simulación, «ponerse en el lugar de otro»: así el creador de una tragedia que, al decir de Platón y de Aristóteles, deja su lugar a los personajes sin que él intervenga en la acción con sus relatos, narraciones o explicaciones: los personajes, la acción que los define, agotan al campo escénico sin que el autor los introduzca. El autor dirige la trama desde detrás, moviendo los hilos de las marionetas, pero dejando su lugar a los *dramatis personae* y creando así un espacio propio y diferenciado en el que discurre el drama y se desenvuelven los personajes, distinto del espacio «real» ocupado por el espectador (o por el autor). De hecho, una forma de *mimesis* tiene lugar también en el espectador, en tanto «se pone en el lugar de otro» al contemplar y disfrutar del espectáculo que en estas condiciones se constituye. Tal *mimesis* sugeriría el término «identificación». Identificación y, en grado superlativo, posesión, comunión. *Mimesis* arrastra así a un mismo lugar de significación términos tales como *éleos*, *fobos*, compasión, temor, términos que ahora deben ser elucidados. Pero asimismo también el término central de la definición aristotélica, *catharsis*.

Freud profundiza en la constelación problemática significada por Aristóteles con su teoría de la tragedia, como se pone de manifiesto en un breve opúsculo titulado *Personajes psicopáticos del teatro*, en el que hace especial referencia a la concepción aristotélica que deberá requerir nuestra atención, la célebre

teoría de la *catharsis*.

III

Éleos se traduce por compasión: el espectador de la tragedia siente compasión por el infortunio del héroe. Debe entenderse compasión en sentido literal, compadecimiento, identificación con el *pathos* del héroe, identificación con lo que al héroe le está pasando, en el sentido fuerte de pasar: el padecimiento o sufrimiento que deriva de su acción trágica. *Éleos* podría traducirse, como sugiere Kaufman, por simpatía, siempre que se tome simpatía en sentido literal, próximo a compasión, sentir el mismo *pathos*, pasión, padecimiento del héroe, consentir en y con el *pathos*, sentir «solidaridad» con él. Sugiere un movimiento del espectador hacia el héroe, una corriente afectiva positiva, aunque dolorosa, del sujeto al objeto; sugiere ponerse en el lugar del héroe. *Fobos*, como enseguida se verá, sugiere un movimiento contrario, un movimiento de separación y de distancia del sujeto respecto al objeto: la acción del héroe aparece ante el espectador cargada de amenazas y con características siniestras.

IV

En la *Analítica de lo sublime* de Kant este pensador se enfrentaba ante el problema de una situación de ambivalencia emocional de la cual el sujeto cobra un rendimiento placentero de naturaleza estética, contrarrestando la carga de dolor y de amenaza mediante una contraviolencia placentera que era efecto de una reflexión del sujeto sobre la idea racional de infinitud suscitada por una circunstancia sensible sugeridora de esa idea. Similar ambivalencia suscita en el espectador el *ethos* y el *pathos* del héroe, su «culpa» y su «destino» trágicos. Hallamos aquí un patrón de lo sublime en el terreno moral. La categoría de lo sublime es provocada por un «exceso» o «desmesura» de naturaleza humana, no natural. Esa desmesura del héroe produce el sentimiento de lo sublime en la medida en que éste, por su condición de héroe, constituye un carácter «noble»,

entendiendo «nobleza» como rango ontológico y moral, además de sociológico: el héroe es, por definición, de un rango superior al término medio de los espectadores. Pertenece a una genealogía diferente, anterior, mítica, intermedia entre los dioses y los humanos, genealogía que se halla en el origen de las estirpes que configuran la *polis*. Tiene, pues, cierto rango semidivino que le confiere carácter *sagrado*. La tragedia nunca perdió del todo esta dimensión sagrada, por lo menos hasta la profunda desacralización crítica e ilustrada promovida por Eurípides y los sofistas, incluidos los filósofos (especialmente Platón).

Ese personaje sagrado es trágico en tanto incurre en una falta, la llamada culpa trágica, que es ignorada, así en Edipo, y que en el curso del drama debe ser reconocida, proceso que denomina Aristóteles la *anagnórisis* trágica, el reconocimiento trágico. Se produce un cambio de destino, un giro en la fortuna, en la suerte del héroe, la *peripecia* trágica, el paso de una situación venturosa a otra desventurada. Y se produce asimismo el pasaje de una situación de ignorancia respecto a la causa de la peripecia (el pecado o falta trágica) a un reconocimiento que, en los casos más perfectos, constituye un proceso escalonado y progresivo. El espectador conoce acaso la falta y se identifica en consecuencia con el proceso a través del cual entra en el héroe la conciencia respecto a dicha falta, que al final la sabe como suya. Y en el curso de ese proceso siente el espectador dos emociones contrapuestas que se entrecruzan y refuerzan: compasión y temor, *éleos*, *fobos*. Temor ante la falta en que el héroe incurre, impiedad, desafío a una potencia superior, transgresión de alguna ley, ley clara de la ciudad o ley oscura y familiar de la sangre; temor, sobre todo, ante la expectativa que sugiere la acción, las consecuencias lógicas entrevistas que de ella se desprenden, el castigo que se espera. Temor intensísimo, pavor, espanto, horror, temor próximo al terror: eso sugiere *fobos*, de donde fobia, retracción violenta del sujeto respecto a una situación que define como profundamente amenazante. La amenaza es vivida personalmente por el espectador en razón de su identificación con el héroe. Él ve o prevé lo que al héroe puede sucederle, sin que éste pueda ser consciente de ello, inmerso como está en una acción que le absorbe en la ceguera respecto a su propia culpa. El espectador, aquí, se dobla en el interior del escenario en coro. Éste refleja, en

efecto, los ambivalentes sentimientos del espectador, proyectándolos sobre la escena: será esa voz impotente pero expresiva en donde se dé libre curso a los temores y expectativas de castigo que parecen desprenderse de la acción culpable del héroe; o la voz que anuncia, vanamente, un saber que no ha ingresado en la consciencia del héroe inmerso en su acción.

Aristóteles sugiere que el efecto global de ese proceso que produce la tragedia sobre el espectador lo constituye una *catharsis*, purificación o purga, en virtud de la cual el displacer correspondiente al temor y a la compasión quedaría sublimado en placer. Y Freud precisará la razón de ese placer: el espectador sabe, en efecto, que no es a él a quien eso le ha sucedido, cumpliéndose así, diríamos nosotros, el requisito kantiano del «desinterés» del sujeto respecto al objeto estético. Freud señala, en *Personajes psicópatas del teatro*, que ese placer se produce en razón de saber que no es a él a quien le sucede el infortunio; pero en haber podido vivir, o por unas horas, otra vida que aquella que constituye su intransferible pertenencia. El espectador se distancia de su experiencia cotidiana, con sus mezquindades obvias, identificándose con un carácter y una acción que se hallan por encima de su media vital. Pero deja que sea el héroe a quien le suceda el infortunio, volviendo él a ese mundo del cual quiso evadirse por unas horas, en el que, si bien no hay grandeza, hay al menos seguridad.

Conviene en lo que sigue precisar el significado de *catharsis*.

V

¿Cómo puede un sentimiento doloroso como el miedo (*fobos*) trocarse en sentimiento placentero? ¿Cómo puede el arte en general y la tragedia en particular extraer un sentimiento de placer de una sensación displacentera? Esta cuestión, planteada por Kant en su *Analítica de lo sublime*, fue abordada tácitamente por Aristóteles en su definición de la tragedia. El término *catharsis* confiere respuesta a esta cuestión.

Término que ha dado lugar a poderosas discusiones, según si se ha entendido en sentido médico-biológico o en sentido moral y hasta religioso, según si se ha

decantado su significación en lo que menta la palabra religioso-moral «purificación» o la palabra médico-biológica «purga». *Catharsis* sería liberación; en un caso se entenderá liberación de emociones y pasiones que dominan pecaminosamente el alma; en el otro, liberación psíquica de emociones y pasiones, pero entendiendo la *psique* y su tratamiento según el modelo médico-hipocrático del cuerpo, como armonía de pasiones y afectos que pueden sufrir desequilibrios y excesos, del mismo modo como los elementos constituyentes del cuerpo y los «humores» correspondientes pueden truncar la armonía en que eventualmente se hallan por predominio unilateral de alguno de ellos. La *catharsis* sería una evacuación de humores anímicos excesivos, emociones demasiado predominantes que obstruirían el armonioso metabolismo psíquico. Mediante la *catharsis* el alma se libraría de enfermedad, siendo ésta exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrio correspondiente de la *psique*. Aristóteles, hijo de médico, orientado preferentemente hacia lo biológico, habría dado a *catharsis*, probablemente, esta significación de evacuación y purga, concibiendo así la tragedia como medida de higiene anímica preservadora de una salud concebida como armonía y justa proporción entre los afectos. Un texto de la *Política* de Aristóteles corroboraría esta interpretación.

La tragedia, en tanto que obra artística, «obra artificial», ejercería el siguiente impacto en el «paciente»: lo sumiría en ciertos excesos eventuales (dominación de «pasiones tristes» como *éleos*, *fobos*) que provocarían en el alma un desequilibrio transitorio, una enfermedad o «locura» al final del experimento de esos excesos, que de esta suerte serían evacuados o purgados. El sentimiento placentero, el bienestar resultante, tendría su explicación en la terapia ocasionada por esa medicina llamada arte y en particular tragedia.

2. SEGUNDA APROXIMACIÓN

I

Conocida es la tesis fundamental de *La interpretación de los sueños* de Freud, la de que el sueño es siempre una realización de deseos. En cuanto al deseo

humano, es en su esencia ambivalente, deseo amoroso y deseo homicida, ambos inconscientes y prohibidos, referidos primariamente al objeto primero y matricial del ser humano (imago materna) y al destino de ese objeto, referido a un tercero o rival (el padre). Deseo amoroso de carácter incestuoso hacia la madre y correlativo deseo homicida hacia el sujeto rival, objeto del deseo de la madre, el padre. Más allá de los matices y complejidades que introduce la estructura bisexual afirmada por Freud en escritos posteriores a éste y la consiguiente diferencia de posición del sujeto en tanto masculino y/o femenino ante esta estructura fundamental en que se halla enredado su deseo primordial ambivalente, importa destacar la primariedad de este carácter bipolar del deseo humano, orientado hacia el amor incestuoso, ilícito, prohibido y hacia el crimen más profundamente castigado por toda legislación cultural, el parricidio. La fuerza de la prohibición, universal, del incesto y del castigo (castración, real o simbólica) inherente a la transgresión de esa ley fundadora de sociedad y de cultura demuestra la fuerza, la intensidad, el vigor de ese deseo incestuoso y homicida. La precariedad del orden legal y cultural se explica por el vigor del deseo al cual se contrapone y sobrepone, siempre capaz de burlar censuras y prohibiciones y deslizarse por zonas sustitutivas en donde explayarse. El sueño sería, en este sentido, un producto psíquico transaccional a través del cual el sujeto humano podría vehicular, sin vigilancia ni castigo, o con vigilancia relajada, ese deseo, que dibujaría imágenes de satisfacción del mismo en el durmiente. Éste lograría en ese espacio privado y solipsista de inmunidad un exutorio a sus renunciadas diurnas sociales y culturales. La tipicidad y universalidad de ciertos sueños reveladores de ese deseo primordial, presente en ellos siempre de forma indirecta y travestida, corroboraría estos asertos. Así el sueño típico y universal de la «muerte de personas queridas». Allí encuentra Freud toda la ambivalencia del deseo humano en lo que respecta a sus próximos, los prójimos más inmediatos, especialmente los padres. Y es en este contexto donde Freud, por vez primera, expone su célebre teoría del Edipo, interpretando la tragedia de Sófocles como una elaboración simbólica y mítica en la que emergen los deseos fundamentales del ser humano, incesto y parricidio; y en la que esos deseos aparecen realizados; en donde, por último, esa realización trae consigo un ejemplar

castigo «cultural».

II

En ese pasaje incidental de *La interpretación de los sueños* hace referencia por vez primera Freud a la tragedia de *Edipo Rey* como aquello que mejor permite explicar el deseo humano fundamental, incestuoso y parricida. Este deseo se realiza, de forma clara y camuflada a la vez, tanto en dicha tragedia como en los sueños referidos a la «muerte de personas queridas», en los que Freud descubre, frente a toda explicación obvia de su contenido manifiesto, un deseo latente en conexión íntima con la tragedia de Sófocles. Edipo realiza ese deseo humano fundamental, latente; y lo realiza además de forma inconsciente, en pura ignorancia de que el avieso rival con quien se cruza en el camino de Tebas sea su padre y de que la reina tebana que ofrece su mano al salvador de la ciudad, al descifrador del enigma de la esfinge, a quien en virtud de su sabiduría logre exorcizar la amenaza del monstruo que tiraniza las puertas de la ciudad de Tebas, sea su propia madre. Sabio respecto al enigma y acertijo que propone la esfinge, Edipo es sin embargo ignorante respecto a su propia verdad fundamental, la de su origen y estirpe, ya que, en razón de un oráculo, vaticinador del carácter monstruoso del hijo, incestuoso y parricida, sus padres lo alejan de la ciudad de Tebas, considerándose en consecuencia extranjero en esta ciudad cuando a ella se acerca y celebra nupcias con Yocasta, su propia madre. La fuerza de la tragedia estriba, según Freud, en que todos hemos sido dominados, desde nuestra infancia, por ese poderoso deseo de poseer al objeto primero de nuestro amor, la madre, y de matar al rival que la posee, el padre, de manera que hemos encarnado el mismo drama que, sin saberlo, protagonizó Edipo, realizando en lo real lo que todo ser humano ha deseado en la fantasía. De ahí que resuene el drama sofóclico en nuestra alma sin necesidad de mediación histórica o social; de ahí la universalidad y la vigencia, más allá de condiciones histórico-sociales, del problema y la solución escenificada por el Edipo de Sófocles. *En este punto Freud da respuesta a la pregunta que Marx se formulaba.* Pese a todas las diferencias sociales, económicas, históricas entre los griegos y nosotros, subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo

que se refiere a nuestros deseos inconscientes y a las profantasías que generan. La audiencia unánime que puede despertar el *Edipo Rey* de Sófocles se prueba en razón de que en él se escenifica un conflicto inconsciente que todos vivimos en la profundidad de nuestra alma. En este punto alcanza Freud una comprensión de la tragedia griega en la que pueden centrarse las concepciones aristotélicas acerca de la identificación mimética, la compasión, el temor y la *catharsis*: a través de la escenificación de una tragedia que atañe a un conflicto íntimo vivido por todos nosotros, alcanzamos un conocimiento de ese conflicto, desvelado paulatinamente en la obra, que subsiste inconsciente en nosotros y que en virtud del arte es elevado a la conciencia, produciendo en nosotros un conocimiento que es, en profundidad, reconocimiento, *anamnesis*, reminiscencia de nuestra propia estructura arcaica y de un drama vivido intensamente en los primeros años de nuestra infancia. Y ese proceso de reconocimiento produce en nosotros una inmediata identificación con el héroe, localizado como idéntico a nosotros, con el que «compadecemos»; y que al *realizar* lo que nosotros hemos fantaseado produce en nosotros un sentimiento de horror, *fobos*, dado que patentiza *siniestramente* en lo real las fantasías primeras de nuestro deseo inconsciente. En razón de ese complejo de sentimientos de identificación compasiva y de horror al acto siniestro a través del cual se *realiza* el deseo, en razón de la mediación escénica, ficticia, de una acción que se produce en el orden de lo posible y no en el orden factual, orden o espacio de la ficción diferenciable del orden real, ese complejo de sentimientos produce en nuestras almas una *catharsis*, purificación o purga anímica que es, al mismo tiempo, conocimiento, iluminación acerca de nuestra propia orientación del deseo, esclarecimiento de las estructuras mismas del deseo.

III

Edipo tendría, en cierto modo, el carácter de un chivo expiatorio: su condición de extranjero en la ciudad de Tebas, su posición respecto a una impureza que invade la ciudad bajo la forma de la peste, impureza que al final de la tragedia

halla en él la causa involuntaria, su mismo carácter regio —con la ambivalencia que suscita la figura regia— lo atestigua. De hecho el rey es, en muchas sociedades, el paradigma mismo de una figura social *sagrada* que se destaca del cuerpo social, que se segrega de la media de la comunidad, encumbrándose a una posición superior, en cierto modo génesis y matriz de lo que se considera *divino*; *yasimismo* el paradigma del chivo expiatorio, la figura social que, en razón de su misma segregación y entronización, puede llegar a ser, en determinadas circunstancias rituales, ceremoniales o festivas, sacrificada, expiada, lográndose con esa expiación una purificación social de los «males» epidémicos y virulentos que alteran la vida de una comunidad. Como señala Girard en su obra *La violencia y lo sagrado*, el personaje sagrado, *basileus* o *farmakón*, atrae hacia sí la epidemia de violencia dispersa en el cuerpo social, cristalizándola y polarizándola en un individuo señalado, el individuo sacrificable, cuya inmolación produce un consenso unánime en la población, que de esta suerte desvía hacia el exterior de sí, un exterior definido por la propia población, el círculo vicioso de violencias recíprocas interminables, las vendettas y contravendettas que desangran la comunidad. De hecho, este carácter sagrado de la realeza, encumbrado y segregado, elevado por encima de la sociedad, y a la vez inmolado y sacrificado en determinadas ocasiones rituales, fue establecido por Frazer y retomado por Freud en su obra *Tótem y tabú*, obra que a partir de ahora deberá ocupar nuestra atención. El individuo segregado, rey o faraón, puede realizar las profantasías a partir de cuya prohibición se constituye el orden social y cultural, prohibición del incesto y prohibición del parricidio. Los faraones egipcios tenían que desposarse obligatoriamente con sus hermanas. Calígula, al elevar a divino el rango imperial, en plena consecuencia con su decisión o su delirio, toma la mano de su hermana. Edipo, en cierto modo, se halla en la misma línea de esos seres reales divinos o semidivinos que realizan las fantasías primordialmente deseadas y que el hombre debe reprimir para vivir en sociedad. Los dioses originarios, Cronos y Zeus, realizaron esos deseos, Cronos castrando a su padre Urano y esparciendo sus testículos por las aguas del mar, Zeus castrando y encadenando a su padre Cronos. Edipo, igualmente, realiza las fantasías primordiales del deseo, y debe asimismo purgar y expiar esa realización que

produce el efecto de lo siniestro: debe simbolizar la castración arrancándose los ojos, toda vez que ha asesinado a su padre y se ha desposado con su madre.

3. TERCERA APROXIMACIÓN

I

Freud analiza al final de *Tótem y tabú* la tragedia griega y en particular el papel del coro en la tragedia, ese residuo heredado del séquito bacante de Dionisos. Según Freud, en la tragedia, en su versión tardía (Esquilo, Sófocles), ha quedado escamoteado el acto homicida de la horda fraterna transfigurada en séquito orgiástico del dios. En vez de producirse el sacrificio cruento y asesino del héroe a través de la horda, es el destino trágico, revelador de una culpa trágica transferida del coro al héroe, lo que se sitúa en primer plano, en escamoteo del escenario original, que el ritual místico revelaría con mucha mayor exactitud; de ahí que Freud interprete la estructura escénica de la tragedia, la relación del coro con el héroe, como una deformación «particularmente hipócrita» de los escenarios míticos primordiales. Reconstruir la totalidad de las secuencias de estos escenarios, reconstruir la versión *entera* de la narración que se halla «variada» en la tragedia griega, al igual que en toda forma conocida de manifestación religiosa: tal es el ambicioso cometido de Freud en *Tótem y tabú*.

Freud comienza esta obra magna señalando el carácter de signo de identidad colectivo —y también, ocasionalmente, individual— que reviste el tótem en determinadas sociedades primitivas. A través del tótem podemos encontrar quizá los primeros vestigios de religiosidad en las poblaciones primitivas. El tótem, generalmente una figura animal, serviría de distintivo de una tribu, o de una de las mitades de una tribu, constituyendo a todos los que se asocian a él en algo así como una familia compleja, unidad con lazos tan profundos como los consanguíneos y con idénticas exigencias y prohibiciones como las que se producen entre los miembros de una misma familia. El tótem sería una figura venerada, primer vestigio de lo sagrado, rodeada de tabúes, de obligaciones y prescripciones hacia él, pero asimismo una figura temida que promovería en el

primitivo lo que Freud considera un caso típico de «ambivalencia afectiva». Se esperarían de él beneficios para la comunidad y en vistas a esas expectativas se le ofrecerían plegarias, invocaciones, sacrificios rituales, pero asimismo se le achacarían los perjuicios que sufre la colectividad, si bien de forma ambivalente: serían entendidos en ocasiones como una negligencia de los miembros de la tribu hacia el tótem, ocasionadora de su disgusto o dejadez, pero asimismo quedarían, inconscientemente, resentimientos respecto al tótem, que en ocasión de ciertas ceremonias festivas tendrían peculiar expansión. En cierto modo la *fiesta* significaría la ocasión de levantar determinadas prohibiciones u obligaciones respecto al tótem, especialmente las referentes a su inviolabilidad, al tabú relacionado con su nombre, a su intangibilidad y a la prohibición, en ocasiones, de mirarlo. En circunstancias diarias y corrientes, la violación (consciente, inconsciente o fortuita) de los tabúes asociados al tótem, que suelen ser numerosos y puntillosos, acarrearán un castigo inmediato, sin que la sociedad necesite tomar medidas suplementarias: así el individuo que por infortunio mata, yendo de caza, un animal que para él o para los suyos es tótem, puede sufrir ipso facto el castigo, enfermando y muriendo a veces de forma instantánea. Y bien, en ocasión de ciertas fiestas rituales, la sociedad entera levanta esos tabúes y viola colectivamente las prohibiciones y prescripciones totémicas, llegando a veces a prescribirse, para esas ocasiones, la inmólación sacrificial del animal totémico, convertido así en lo que inconscientemente es: una figura sagrada que, por razón de la ambivalencia de lo sagrado, constituye o puede llegar a constituir una figura sacrificial, un chivo expiatorio. Recuerda Freud cómo el término latino *sacer* significa a la vez lo excelso, lo sagrado, lo sublime, lo eminente y venerable, así como lo reprobable, lo horroroso, lo horrendo, lo siniestro y execrable. Se revelaría, de esta suerte, una ambivalencia afectiva profunda del sujeto hacia ese signo de identidad propio que es el tótem, figura tutelar amada, figura, como se verá, paterna, pero asimismo figura evocadora de emociones agresivas (homicidas) hacia ella, que sólo en las fiestas obtendrían un libre curso permitido, sin traer consigo otro castigo que el restablecimiento, tras las fiestas, de las duras prescripciones y prohibiciones que habitualmente conlleva la relación con él. Hasta existirían pruebas de ceremonias colectivas de expiación y penitencia tras las fiestas:

duras cuaresmas tras las orgías carnavalescas en las que las barreras subsistentes entre la colectividad y la figura sagrada (el rey, el noble, el «obispillo») quedarían suspendidos, dándose libre curso a la agresividad de forma real o simbólica sobre las figuras destacadas como eminentes, tenidas por sagradas. Esta reflexión le llevará a Freud a reflexionar sobre la «comida totémica», el más significativo y revelador de los actos de la fiesta, en el que el sacrificio del chivo expiatorio, cordero pascual, macho cabrío dionisiaco, es devorado ritualmente por el cortejo religioso, o religioso-familiar, dándose así una salida a los impulsos agresivos hacia aquello que el tótem simboliza (como se verá, la figura paterna), y apoderándose de su poder la «horda fraterna» a través del acto devorador semicaníbal. El tótem, pues, aparece como signo de identidad, principio benefactor y tutelar, paterno, de la sociedad a él encomendada, y asimismo como chivo expiatorio sacrificable ritualmente en las fiestas, evidenciando así su naturaleza sagrada y la ambivalencia afectiva de los sujetos de la colectividad totémica hacia él. Pero el tótem se relaciona, al decir de Freud, con un principio fundamental y fundacional de las relaciones sociales, cuyo soporte lo constituyen las relaciones de parentesco nominales: los miembros de la comunidad totémica poseen ciertas prescripciones y prohibiciones relativas a los enlaces matrimoniales que ahora deberán ocuparnos.

II

La pertenencia al mismo tótem lleva consigo una peculiar relación entre los miembros de la comunidad que se especifica en la prohibición de relaciones matrimoniales entre ellos y la consiguiente prescripción a la exogamia y la prohibición de toda violencia asesina respecto a los miembros del mismo tótem, que es interpretada como una violación criminal del tabú acerca de la inviolabilidad del tótem. El deseo incestuoso y el deseo homicida, ese doble componente fundamental del deseo, se halla, en el marco de la comunidad totémica, especialmente sometido a prohibiciones y regulaciones. La intensidad de la prohibición de la sexualidad en la familia totémica y la reprobación de todo sentimiento homicida expresa de otro modo la conducta, inhibida y

temerosa, del sujeto respecto al tótem. Prohibición del incesto, prescripción a la exogamia, condena del homicidio en el marco de la familia totémica, conciencia de identidad social a través del tótem y veneración de éste como objeto sagrado (primera forma acaso de religiosidad), todo ello constituye así una unidad, postulada por Freud, donde puede hallarse el fundamento, a la vez psicológico y social, de las principales reglas o leyes de conducta social, así como de los primeros vestigios de religiosidad. Ahora bien, para comprender teóricamente la razón de estas conexiones observadas entre totemismo y prescripción de la exogamia es preciso desvelar lo que la figura del tótem simboliza inconscientemente, mostrando asimismo la raíz inconsciente de los sentimientos ambiguos que despierta el tótem. A la luz de lo cual podrá entenderse la vigorosa tabuización de la relación sexual y agresivo-homicida entre los miembros del tótem. Éste podrá ser entendido como fundamento o padre de una estructura social-familiar que, en razón de esa paternidad, impedirá la expansión de los deseos incestuosos y homicidas particularmente intensos en el medio estrictamente familiar. Se trata, por consiguiente, de descubrir lo que la figura del animal totémico enmascara.

Para mostrar la realidad simbolizada por el tótem, Freud confronta los datos etnológicos con su experiencia psicoanalítica, refiriéndose al caso de un niño que reconocía su estructura familiar, a sus padres y a él mismo, bajo la forma metafórica y sustitutiva de una familia de aves de corral, llamando gallo a su padre, gallina a su madre y considerándose él mismo un pollito que al crecer sería gallo como su padre. El niño en cuestión experimentaba, asimismo, una fobia particular a todas las aves de corral, de manera que rehuía despavorido su contacto. Otros casos en los que la figura paterna se asimila a animales especialmente temidos y respetados, animales fieros como el lobo, casos del que serían eco tantas narraciones o cuentos, tipificarían una situación general de temor hacia la figura paterna, de respeto reverencial hacia esa figura y de sustitución de la misma por un animal especialmente significativo; todo ello permitirá formular la equivalencia simbólica entre el tótem y el padre, la equivalencia entre los efectos ambivalentes que despiertan ambas figuras y el carácter simbólico (sustitutivo, metafórico) del tótem animal respecto a la figura paterna. Se trataría, en el caso del tótem, de un enmascaramiento

simbólico de una situación previa que de esta suerte quedaría elaborada según los mecanismos característicos de nuestro psiquismo inconsciente, patente en el sueño, pero asimismo en los objetos culturales (folclore, mitos, ritos, religión, arte, etc.). Al llegar a este punto, una vez determinada la equivalencia entre tótem y figura paterna, hace Freud un recuento unificado de la investigación, atando los cabos sueltos y dispersos de la argumentación: el principio de exogamia, la prohibición sexual y los tabúes referentes a agresión respecto a la comunidad totémica, el carácter tutelar del tótem, su naturaleza de signo de identificación (lo más «íntimo» del sujeto social), la duplicidad afectiva que despierta, patente en los tabúes habituales con que se expresan las relaciones con él, pero también en las liberaciones festivas en las que asume el carácter sacrificial del chivo expiatorio, manifiesto en la comida totémica o pascual, todo ello obtiene un esclarecimiento fundamental en el momento en que logramos reconocer que ese tótem enmascara y disfraza, por la vía de la elaboración simbólica, a modo de sustitución o metáfora, la figura paterna.

La pregunta es, entonces, ¿qué situación o conjunto de situaciones permite servir de pauta explicativa del complejo de actitudes afectivas que despierta el tótem? ¿A qué *escenario primordial* (en el sentido de una primordialidad lógica antes que cronológica) nos remite el conjunto de actitudes e instituciones que cristalizan en el llamado totemismo? ¿Cuál sería, pues, el mito originario que serviría de soporte al totemismo y se hallaría en el origen mismo de la cultura y la organización social humana, así como de la religión y de la moral? ¿Cuál sería el mito primero, el proto-mito que constituiría el soporte y el fundamento del sujeto humano, clave primera para entender el pasaje del sujeto a la comunidad social y cultural?

Se trataría de un *mito*, es decir, una narración, un relato, en el que podrían desglosarse diferentes *secuencias temporales*. En ese mito se revelaría en revestimiento narrativo y diacrónico una estructura fundamental, soporte de la teoría, que obtendría en el mito el material empírico sobre el cual replegarse en el orden reflexivo. Lo que teóricamente se concebiría como complejo estructural, desglosable en diferentes secuencias estructurales, a través de las cuales podría concebirse diacrónicamente la constitución del sujeto, aparecería en el mito a modo de narración, desglosable en diversas secuencias temporales

de naturaleza *histórica*.

El mito que inventa Freud es, pues, la reconstrucción *entera* de aquello que en la religión, sea totémica o posterior al totemismo, en el folclore y en la mitología privada expresada en sueños y en síntomas neuróticos (así en la zoofobia) aparece disfrazado, revestido de figuras sustitutivas y en escamoteo de algunas de las secuencias de la totalidad de la narración. El mito reconstruido, *científico*, recompone como totalidad lo que se ofrece culturalmente como fragmento y disfraz y con lagunas y censuras textuales especialmente significativas. La teoría freudiana, por tanto, se construye en tres etapas:

1. Detectando diversas parcelas mitológicas que dan lugar a lo que propiamente llamamos mitos. En la medida en que disfrazan o escamotean la totalidad significativa de la que proceden, revelando una parte, estos mitos son «síntomas» y poseen estatuto ideológico (son *ilusiones* que permiten al sujeto evadirse de los aspectos menos soportables de la narración entera).

2. Reconstruyendo la narración completa, a la que se da el estatuto de un «suceso prehistórico», vivido o fantaseado, da igual, pero que posee fuerza suficiente para determinar el curso del psiquismo humano.

3. Reflexionando teóricamente sobre el mito y desvelando las estructuras constitutivas del sujeto.

De momento interesa centrar el segundo punto y reinterpretar desde él los datos «mitológicos» del primero.

III

El mito fundacional con el que concluye Freud *Tótem y tabú* lo obtiene elaborando y articulando una hipótesis darwiniana sobre el origen de la familia humana, la célebre teoría de la horda primitiva gobernada por el padre fiero y tiránico que acapara para sí todas las hembras del grupo, obligando a los hijos a someterse a su tiranía, a buscar sus mujeres por otros grupos o a practicar la homosexualidad, y las concepciones de Robertson Smith relativas a la comida totémica, según las cuales los miembros de la horda fraterna conmemorarían a través de la comida totémica el recuerdo del padre muerto. Entre una escena y

otra existiría, como secuencia intermedia, el parricidio originario, el asesinato del padre promovido por los hijos constituidos en horda fraterna. Poseería el mito primordial, por tanto, las siguientes secuencias:

1. *a secuencia*: La horda paterna regentada por el protagonista, padre, padre mítico original, despótico y cruel, acaparador de todas las hembras, que habría sometido a todos sus hijos a un sistema penoso de restricciones sexuales, bajo amenaza de castración o muerte en caso de infracción.

2. *a secuencia*: parricidio originario, auténtico «pecado original» o «caída original» en virtud de la cual los hermanos, conjuntamente, se habrían rebelado contra el padre y lo habrían asesinado.

3. *a secuencia*: devoración originaria del padre muerto. Una vez asesinado el padre, los hermanos habrían despedazado el cuerpo del padre y lo habrían devorado, consiguiendo de este modo hacerse con la virtud y el poder del padre muerto.

4. *a secuencia*: organización fraterna de la sociedad; conversión en tabú de todas aquellas circunstancias que pudieran restaurar el imperio del déspota originario; penalización y castigo del incesto y del asesinato interfraterno y consiguiente prescripción de la exogamia: organización de las bases mismas de alianza que permitieran convertir la primitiva horda natural en una estructura social y cultural.

5. *a secuencia*: conversión de la figura paterna en divinidad tutelar, figura venerada a la vez que temida, evocadora de sentimientos ambivalentes sobre la horda fraterna. El padre resucita bajo forma enmascarada, primero como tótem, posteriormente como dios. Logra un poder superior incluso a aquel que gozó en vida. Conmemoración ritual, a través del banquete totémico, del parricidio originario, sólo que disfrazado y camuflado. Esta quinta secuencia constituye el retorno de las tres primeras secuencias, reprimidas de la conciencia en razón de la culpa intensa que evocarían en el sujeto. El retorno disfrazado de esas secuencias abriría el campo de la religión, con sus mitos, evocadores de forma disfrazada de las secuencias primigenias, y sus ritos, escenificaciones también disfrazadas de esas secuencias. Se trata, pues, a continuación, de mostrar las diversas fases detectables de ese retorno de las escenas primitivas, reprimidas, bajo el velo religioso. Y en consecuencia, trazar la teoría de la evolución de

las formas religiosas.

IV

La evolución de las formas religiosas puede pensarse desde Freud como el lento retorno del contenido reprimido que expresa el mito primordial en sus tres primeras secuencias. Ese retorno se produciría de tal suerte que en cada estadio religioso emergería en la conciencia colectiva un aspecto esencial del mito. En ello estribaría la fundación religiosa y el estremecimiento colectivo ante la nueva revelación de lo divino. Pero siempre quedaría soslayada la totalidad de las secuencias o, cuando menos, metamorfoseada y camuflada. La religión, de esta suerte, lograría, al modo de la neurosis, el cometido de una emergencia de lo reprimido en el mismo terreno en el cual se produce la represión: emergencia de un contenido censurado, pero embozado a su vez por efecto de la censura. En una obra posterior, *El porvenir de una ilusión*, continuación en muchos aspectos de *Tótem y tabú*, precisa Freud la significación del hecho religioso, definiéndolo como neurosis colectiva, a través de la cual la humanidad consigue sacar a la luz un fragmento del contenido reprimido sin levantar la represión, embozando la escena global, hundida en el inconsciente a modo de sistema de representaciones censurada; se deja emerger tan sólo algún fragmento, siempre relevante, de ese sistema de representaciones. Este carácter insular, lacunar, del hecho religioso —del contenido mítico y representativo, soporte del ritual y ceremonial propiamente religioso (actuación de los afectos despertados por las representaciones emergentes)— permite a Freud definir la religión como *ilusión*, en un sentido próximo a lo que podría llamarse ideología: un conjunto de representaciones sintomáticas, reveladoras inconscientes de la verdad, de una verdad *en sí* pero que no es tomada por tal por la conciencia del sujeto, en la cual conciencia aparecerían embozadas o adulteradas, en virtud de procesos o mecanismos generales de simbolización (condensación, desplazamiento). A la luz de este concepto de *ilusión* puede definirse, *a contrario*, el estatuto del «mito científico» creado por Freud en *Tótem y tabú*, verdadera reconstrucción arqueológica de la *totalidad* de la escena primordial inconsciente, genuina

condición a priori de posibilidad de toda narración mítica. La cual, desde ese protomito, desde ese mito estructural, adquiriría el carácter de *variación* (en el sentido musical del término). El protomito sería así la *cifra* mitológica, el *bajo cifrado* a partir de cuya presuposición constituye el hombre, en su evolución histórica y social, las variantes míticas de su propia historia. El pasaje del protomito al mito religioso tendría una doble condición: una suerte de «olvido primordial» (en sentido platónico o nietzscheano) correlativo a un estadio de latencia previo al retorno de lo reprimido; el retorno de la escena primordial mítica de forma transfigurada, idealizándose la figura del padre asesinado hasta alcanzar forma sagrada, primero animal, en el totemismo, luego antropomórfica, en el politeísmo griego, finalmente divina, en el monoteísmo egipcio y judaico.

Una vez definido el campo religioso, puede trazarse la teoría de la evolución de esa emergencia de lo reprimido, dentro de la cual pueden constatar, a partir de los análisis freudianos, las siguientes etapas:

1. Retorno de la figura paterna bajo el velo del animal totémico.
2. Desplazamiento de la figura divina a la mujer y al hijo: religión de las «diosas madres» y primeras formas de «religión del hijo». En este apartado se inscribiría la religión de Dionisos.
3. Retorno de la figura paterna como figura divina: dioses olímpicos, viriles, apolíneos, de aspecto plenamente humanizado.
4. Purificación de la imagen paterna en la religión del Padre en Israel.
5. Síntesis cristiana de la religión del padre y de la religión del hijo; del monoteísmo y del politeísmo.

En el seno de esta evolución puede, asimismo, de la mano de Freud, situarse la tragedia griega como versión del mito primordial.

V

El primer estadio, el totemismo, ha sido ya examinado. Respecto al segundo, podría hablarse de una atención desplazada de la figura paterna camuflada a la mujer y de ésta al hijo. Pero en el contenido sacrificial de la figura filial reconoceríamos de nuevo, y de una forma especialmente nítida, el parricidio,

esta vez ejercido contra el hijo del dios, embozándose la comunidad en la figura reprobada de la horda titánica. En Dionisos cristalizarían en fusión singular elementos del padre asesinado y de la horda fraterna asesina, que vería en él un hermano mayor, la figura del primogénito, a la vez sustituto del padre y primer liberador, figura especialmente apta para constituirse en chivo expiatorio en quien transferir la culpa colectiva de la horda a través de un castigo ejemplar que se supondría obra de malvados titanes; los cuales, en el retorno ritual bajo forma de horda bacante, aparecerían encarnados en la propia comunidad, si bien serán las mujeres las depositarias del grito libertador y del acto asesino. En este contexto puede leerse la tragedia griega como un camuflaje especialmente logrado («hipócrita», como dice Freud) de la escena primordial. La horda fraterna sería el coro asesino, pero se habría borrado toda huella de culpa, transferida al héroe, a la vez el dios temido, odiado y venerado y el hermano mayor desafiante del principio divino, y por lo mismo sacrificable por razón de esa «culpa trágica».

Obtenemos, así, la tercera interpretación de Freud de la tragedia griega. De la definición aristotélica y la prosecución freudiana de la célebre teoría de la *catharsis* llegamos al contenido de la más célebre de las tragedias y a la interpretación freudiana de la misma: su teoría del Edipo. Y de ésta a la teoría general acerca de la cultura ofrecida en *Tótem y tabú*, en cuyo contexto hallamos, finalmente, una interpretación especialmente profunda de la estructura misma de la escena trágica, del coro y su relación con el héroe, de la culpa trágica y el complejo de ambiguos sentimientos que el héroe despierta en el coro. Siendo éste el «doble» en escena del auditorio, una prolongación dentro de la escena del «coro» de espectadores, verdadera horda asistente al sacrificio ritual del dios, en su aspecto de chivo expiatorio de carácter sagrado, resuenan en él afectivamente esas ambivalencias afectivas, temor, compasión, reseñadas por Aristóteles, que deben ser retraducidas desde la teoría de la ambivalencia efectiva y del totemismo. La *catharsis*, la purificación, la liberación, tendría, así, la significación de una descarga o transferencia de la propia culpa, acentuada por el proceso simpatético de identificación con la escena trágica, depositada en la figura sacrificial del chivo expiatorio. Con ello se evidenciaría la capacidad de elaborar sin traicionar los principales

conceptos explicativos aristotélicos a través de los desarrollos freudianos, encontrando en éstos un marco especialmente idóneo para una concepción en profundidad de la tragedia griega como fenómeno a la vez estético y religioso.

El héroe trágico, herencia y vestigio, a la vez que metamorfosis de Dionisos, sería, por tanto, al mismo tiempo, figura residual totémica del padre y figura destacada de la horda totémica (transfigurada en coro) desafiante de la ley paterna. Sería, por consiguiente, chivo expiatorio por una doble razón entrecruzada. En la figura del primogénito, representante y heredero del dios-padre originario, pero asimismo depositario y ejecutante de la voluntad de la horda fraterna, cristalizarían dos corrientes complejas de actitudes y sentimientos de la horda. La tragedia griega, su estructura escénica, la relación del héroe enmascarado y el coro, todo ello quedaría esclarecido luminosamente desde esta perspectiva freudiana. La tragedia de *Edipo Rey* alcanzaría, de esta suerte, su más profunda explicitación.

EPÍLOGO

I

Nietzsche ha explicado el origen de la tragedia griega vinculándolo a la celebración de la fiesta de la vendimia y al nacimiento y renacimiento de Dionisos Bacheios, el dios Baco de los romanos, dios del vino, divinidad agrícola que reproduce, en sus muertes y resurrecciones periódicas, el carácter estacional propio de los dioses del subsuelo, especie residual, incrustada en el panteón olímpico, de las antiguas divinidades ctónicas. Asociado siempre a mujeres, a Deméter, la madre tierra y a Perséfone (Proserpina), divinidad estacional que establece, según la pauta de un doble desposorio, su vinculación periódica con el subsuelo y con la superficie terrestre, Dionisos crea el prototipo de una divinidad arcaica y de un panteón presidido por Diosas Madres.

La leyenda cuenta que Dionisos, de forma intempestiva, desembarca en algún puerto griego, procedente de Oriente, promoviendo una verdadera agitación entre los miembros de la ciudad, cuyas «leyes claras», sus principios

legislativos de gobierno, quedan de repente en suspenso, iniciándose un proceso de anarquía protagonizado preferentemente por las mujeres. Éstas olvidan su condición legal y familiar de madres, esposas o hijas, se sumen en un estado de posesión hipnótica semidemente, entran en éxtasis y frenesí, abandonan sus casas y obligaciones y marchan a los campos y a las montañas en tumultuoso tropel, componiendo así el séquito de ménades o bacantes que acompaña al dios Dionisos.

Dionisos, en medio de las ménades, aparece disfrazado de macho cabrío, chivo expiatorio en sentido literal, estableciendo así el marco mismo de la escena trágica, con la presencia del actor cubierto de pieles y enmascarado con la cabeza del macho cabrío y el coro de ménades que le acompañan, verdadera escena primordial de lo que llegará a ser la dualidad del actor y el coro trágicos. En el seno de la orgía dionisiaca las ménades matan al dios macho cabrío, lo descuartizan y comen sus carnes crudas, en un acto deicida y caníbal de carácter sacrificial que establece el patrón mismo de lo que Freud, siguiendo a Robertson Smith, llamará la «comida totémica». Es el propio dios lo que devoran con la finalidad de apoderarse de su virtud divina, de su *dynamis* inmortal. En ese acto caníbal de unión mística y carnal del participante con el dios ve Rhode, en su clásica obra *Psique*, el origen de la representación del alma inmortal, la genealogía de la idea de que el hombre posee una parte inmortal, divina, que es el alma.

Lo dionisiaco será, según el certero análisis nietzscheano, esa *sombra* inhibida pero actuante, siempre presente en la cultura griega y en sus producciones culturales más genuinas, así la tragedia, siempre sentida a la vez como tentación y como amenaza, ese «más allá interior» de cuya represión y demarcación cobra el griego la imagen olímpica y apolínea de sí mismo, su amor al límite, el «nada con exceso», su obsesionada necesidad de demarcar y definir, en el pensamiento y en las obras, los principios en virtud de los cuales puede resaltar la *forma concreta individualizada*, a plena luz, sin confusión, sin indeterminación de lindes y contornos. Confusión, indeterminación, desmesura dionisiaca, lo monstruoso en el pensamiento y en la acción, la mezcla de linajes lógicos y de sangre, la Babel incestuosa donde nombres y papeles sociales se entremezclan en aterrorizante promiscuidad, tal sería para

el griego clásico el Horror, eso que presienten y viven como proximidad y amenaza, del mismo modo como presienten siempre la llegada tempestuosa, intempestiva, del dios de los ácidos de la vida y su tropel de Bacantes. El acto trágico estará, por tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario *siniestro* ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales. En *Edipo Rey* insiste, inevitablemente, ese escenario originario cuyas raíces deben verse en las leyendas y ceremonias asociadas al dios de la vida. *En él halla nuestra exploración de lo siniestro, de esa sombra inhibida y significativa desde la cual adquiere lo bello, relevancia, precisamente a través del recubrimiento pudoroso de esa escena umbría con los velos de la ilusión estética, su más penetrante explicación.* Lo siniestro, revelado en los misterios dionisiacos y evocado todavía en las tragedias clásicas de Esquilo y Sófocles, queda desde ahora determinado y definido como la *sombra* misma de lo bello, aquello que toda legislación estética, implícita o explícita, debe apartar de sí para fundarse. Pero aquello que, por constituir la *sombra* de la belleza y de los discursos legislativos que la definen o determinan (como armonía o *concinntas*, como iluminación espiritual y reflejo de la idea), constituye el doble siniestro o el gemelo invisible que inevitablemente la acompaña, era «otra cara del Bien», más allá de toda esencia o sustancia, que era incluso para Platón el Bien tomado en su pureza supraideal, esa Unidad primera, primordial, que inmediatamente se presenta dividida en su emanación en hipóstasis descendentes. Y no es casual que la filosofía termine rememorando, de forma inconsciente, ese escenario trágico y cruento, salvaje y caníbal, criminal y mortífero, cuando pretende pensar, con ideas y con imágenes, ese acto inaugural a través del cual el Uno se autodivide y deja brotar de sí mismo la diferencia. Ya vimos cómo en este punto la especulación neoplatónica, especialmente la florentina, tan clásica, echaba mano de los mitos más ancestrales y horrendos del arsenal mitológico grecorromano, la castración de Urano, Dios Padre, el descuartizamiento de Dionisos y la consiguiente comida totémica ritual, caníbal de las ménades, el despellejamiento de

Marsias, etcétera. Del mismo modo interpretaba el retorno de las hipóstasis a la unidad, el amor supremo, a manera de una disolución fusiva de lo diferenciado en lo indistinto, echando mano de mitos caníbales como la devoración de los hijos por el padre Tiempo, Cronos. Mi hipótesis sobre lo bello y lo siniestro se inscribe, pues, en una hipótesis general que definí en *La filosofía y su sombra* y cuyo valor operativo no hace sino crecerme con el tiempo. Es, quizá, en el campo de la estética —y de la religión— donde podemos hallar el núcleo de significación y relevancia en donde dicha hipótesis adquiere su máxima capacidad de explicación, alcanzando un estatuto teórico que en mis anteriores libros se hallaba únicamente esbozado.

II

La estructura subyacente a la tragedia del Edipo y al mito originario del protopadre, que en la teoría freudiana aparece como estructura determinante de la constitución del sujeto, nos revela la característica de lo siniestro: esa suerte de espanto que producen cosas familiares, íntimas, sentidas desde la más lejana infancia y subyacentes a la conciencia del sujeto. La fuerza de la tragedia griega, del Edipo en particular, estriba en el modo peculiar de esa revelación siempre indirecta, siempre velada, pero intensísima. La familiaridad que desprende esta tragedia hoy como ayer, independientemente del lugar y del momento histórico de su recepción, tiene su razón de ser en que en ella es una estructura antropológica del deseo inconsciente lo que se presenta. En el inconsciente humano, concebido como sistema de representaciones mediatizadas por el deseo, se halla la clave siniestra que permite explicar el efecto estético —de la belleza y sublimidad— que produce la tragedia griega del Edipo. La limitación de la belleza, su circunscripción a lo familiar y a lo delimitado, a lo que repugna todo exceso y toda desmesura, a lo que, en terminología kantiana, puede aprehenderse mediante el «entendimiento», halla, pues, su fundamento en un espacio *humano* (no divino) que habiendo sido familiar ha dejado de serlo, y que retorna en lo cotidiano bajo la forma de lo inhóspito y desasosegante. En esa infinitud que la razón aprehende se halla, pues, no tanto la presencia de lo divino en nosotros, el absoluto sensibilizado,

cuanto la insistencia de nuestros deseos arcaicos, ancestrales y fundamentales, expulsados de nuestra conciencia, retornando ambigua y veladamente como presencias espectrales. Freud centra en una categoría antropológica lo que el romanticismo y el idealismo alemán pensaban todavía con categorías místico-especulativas. Del concepto aún religioso del «inconsciente sagrado» de los románticos llegamos, pues, al concepto crítico y antropológico del deseo inconsciente humano y de sus representaciones mentales características. De este modo se opera la profundización analítica de la categoría de lo sublime a través de la categoría de lo siniestro.

He sugerido, en efecto, cómo el arte y la estética renacentista sólo podían sugerir lo siniestro bajo forma de ausencia, quedando la representación restringida al marco limitativo y formal, familiar, de lo bello. El barroco introduce lo infinito en la representación. La reflexión kantiana daba a esta infinitud introducida en la representación artística el concepto adecuado y pertinente, lo sublime, concebido como presencia de lo divino-infinito en el dato sensibleimaginativo. El romanticismo ahonda en esta concepción kantiana y elabora en la práctica artística la experiencia de lo siniestro. Freud, por último, levanta el acta categorial de esta experiencia. El arte contemporáneo se especializa en este territorio, apurando la experiencia estética hasta ese límite insondable en donde el sujeto vive la experiencia radical del *vértigo*: el análisis de la película de Hitchcock lo ha evidenciado. En este último ensayo se ha tomado la teoría freudiana en su conjunto, referida a la cuestión estética que en este libro nos ocupa: se ve así cómo esta teoría culmina el ciclo a través del cual, históricamente, se introduce la categoría de lo siniestro en la reflexión, a través de una determinación teórica previa de la categoría de lo inconsciente, tomada como categoría antropológica que hace referencia al deseo humano y a sus representaciones fundamentales.

QUINTA PARTE

ESCENIFICACIÓN DEL INFINITO

(Interpretación del barroco)

	Constelación I	Constelación II	Constelación III
Pregunta fundamental	¿Qué es lo bello?	¿Qué características posee el juicio estético?	¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos?
Categoría estética fundamental	Lo bello	Lo sublime	Lo siniestro
Concepto teórico correspondiente	Limitación formal = perfección (Idea, forma, armonía)	Infinito	Inconsciente

I

Utilizo el término constelación en el sentido en que lo empleé en mi libro *La filosofía y su sombra*, como constelación *histórica*. Las constelaciones del cuadro son constelaciones estéticas que señalan grandes bloques históricos en los que coagula o cristaliza una problemática estética determinada. Parten de ciertos presupuestos básicos (creencias, en el sentido que da a este término Ortega y Gasset) que pueden reducirse a un concepto fundamental (Limitación = perfección; infinito; inconsciente). Dicho concepto tiene el carácter de un principio básico cosmovisional que actúa con el carácter y la fuerza de un prejuicio incuestionable. Señala a la vez el horizonte, el límite de la problemática de cada constelación, su diferencia específica respecto a otras constelaciones y el signo de su identidad. Sobre dicho concepto cabalga una categoría estética fundamental desde la cual se organiza o reorganiza la totalidad de la reflexión estética. La línea () marca el carácter histórico de la conexión entre las distintas constelaciones. El problema fundamental de la constelación II será, por tanto, redefinir la categoría de lo bello desde la nueva categoría (lo sublime); el de la constelación III redefinir las categorías de bello y sublime desde la categoría de lo siniestro. La constelación I cubre un largo período histórico que va desde Grecia (reflexión platónica) hasta mediados del

siglo XVIII. La constelación II se corresponde con la estética kantiana y su prosecución en el idealismo alemán y el romanticismo. La constelación III, incoada en el romanticismo, tendría su culminación en la reflexión de Freud.

La hipótesis general respecto a ese «avance» es la siguiente: la reflexión estética occidental, registro racional y consciente de los caracteres de la sensibilidad occidental, muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su «progreso» se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado. Así por ejemplo, la asimilación griega de infinitud a imperfección, fealdad, maldad, error (infinitud entendida como indeterminación, mezcla de formas, indefinición), es refutada desde mediados del siglo XVIII mediante una categoría estética en la que se alcanza a valorar positivamente la infinitud. Esa refutación se hace posible en la medida en que la idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico: primero, a partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito; en segundo lugar, a partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito). Y en tercer y último lugar, mediante la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad, campo que ofrece siempre inercias y resistencias especialmente potentes. Esa introducción se produce, a su vez, en tres etapas. El infinito como fundamento formal constructivo desde el cual producir una obra de arte cuya representación mantiene los presupuestos formales y limitativos de la constelación I (arte renacentista, cuyo principio constructivo viene dado por la invención de la perspectiva geométrica). En segundo lugar, el infinito como tema fundamental aludido por la propia representación, escenificación del infinito en la representación (arte barroco). En tercer lugar, modificación de la sensibilidad corriente respecto a lo que excede limitación y medida y reflexión consiguiente del discurso estético sobre la categoría que introduce lo infinito en la sensibilidad (lo sublime).

En cierto modo la categoría fundamental establece cierta idea de lo divino: el dios griego entendido como formalmente limitado, el dios kantiano entendido como soporte fundamental de la idea de infinito (idea de la razón que

fundamenta la idea de infinito en la naturaleza y la idea de infinito en el alma). Por último, el dios romántico, entendido como infinitud revelada, primero en la naturaleza, en segundo lugar en el espíritu finito, en último lugar en dios mismo, revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza, el lado nocturno de ésta, cifra y fuente de su orografía formal, en identidad postulada con el inconsciente humano, patentizado a través de los sueños, las imágenes alucinatorias, las experiencias hipnóticas, las imágenes populares de leyenda y folclore, etcétera. El marxismo desde el punto de vista del sujeto colectivo, Freud desde el punto de vista del sujeto psicológico, habrían llevado a cabo la transición de la constelación II a la constelación III, rompiendo el velo sacral y religioso en que estaba envuelta la idea de inconsciente en el romanticismo, reduciendo lo inconsciente al juego de fuerzas sociales que determinan la producción de ideas (ideologías), incluyendo en ellas al arte, o bien al juego de fuerzas o instancias psíquicas que determinan la producción de valores culturales y estéticos. Se partiría de la presuposición de que ese sujeto, social o individual, se hallaría escindido: bien sea por razón de la lucha de clases, bien sea por una represión originaria fundadora del orden social y cultural. La parte consciente ocuparía un lugar bien secundario (Marx), comparable a la parte emergente de un iceberg (Freud). La inscripción de las experiencias inconscientes reprimidas en la sensibilidad daría lugar al sentimiento de lo siniestro, ese retorno de cosas que fueron familiares y cuya aparición ante el sujeto produce en él sentimiento de horror y de espanto. La categoría de lo siniestro ganaría esas experiencias para la sensibilidad y para la reflexión estética. De ahí nuestra hipótesis: desde esa categoría debe repensarse lo bello y lo sublime, de manera que dicha categoría sea entendida como condición y como límite.

Se ha llevado a cabo ya un recorrido sobre la reflexión freudiana de lo siniestro, que tiene por soporte su teoría del deseo humano inconsciente. Con el fin de esclarecer las fuentes y fundamentos de esa «tercera constelación» que máximamente nos atañe —y de la que hemos analizado una obra de arte viva, del campo cinematográfico— me he demorado en la reflexión estética de Freud; en particular, en su teoría de la tragedia.

Intentaré, a continuación, centrar el análisis en la definición y diferenciación

que he avanzado entre el arte renacentista y el arte barroco respecto a la incorporación de la idea de infinito. El arte renacentista integra esa idea como presupuesto constructivo desde el cual producir el sistema de la perspectiva geométrica, sistema que implica una noción sistemática de espacio cuyo soporte es la idea de infinito. Panovsky, en su célebre monografía sobre *La perspectiva como forma simbólica*, ha puesto de manifiesto esta concatenación que explica la diferencia entre la perspectiva geométrica que se introduce en el arte italiano a partir del *quattrocento* y la perspectiva «óptica» de griegos y romanos, basada no tanto en un principio constructivo objetivo cuanto en la referencia del objeto a la naturaleza de la visión subjetiva. Ha puesto de manifiesto, sobre todo, la subsunción de espacio a lugar y circunscripción de un cuerpo en la cosmovisión antigua, en la que no se lograba abstraer el espacio de su relación intrínseca a un cuerpo. El renacimiento lograría una conceptualización de las relaciones espaciales de naturaleza abstracta y sistemática que implicaría la noción de infinitud. Sólo que esa noción, lo mismo que el espacio sistemático, serían tan sólo el presupuesto formal constructivo de una representación que se mantendría todavía sometida a la concepción limitativa, formal, fundada en límites, definiciones y marcos estrictos, característica del «prejuicio» griego tradicional: de ahí la voluntad de exención, casi escultórica, de las figuras de la representación, la parcelación del cuadro en grupos diferenciables, el estricto enmarcamiento y completud de los edificios, las estatuas y las representaciones pictóricas. *Sería, pues, el arte renacentista, una transacción entre el presupuesto formal constructivo, fundado en la idea de infinitud, y la representación, gobernada por el ideal limitativo-formal tradicional. Podría definirse, por tanto, como la representación del ideal tradicional de «belleza» en un marco formal constructivo que presupone la idea de infinitud.* La ruptura de esa transacción, cuya armonía máxima fue alcanzada por el clasicismo, vendría dada por el manierismo y por Miguel Ángel.

El manierismo, en efecto, propendería a dejar figuras suspendidas en un espacio ambiguo, que en ocasiones neutralizaría la ilusión de profundidad ganada con la perspectiva mediante un restablecimiento de la bidimensionalidad primitiva. Ese espacio neutro o vacío mostraría figuras

exentas como las renacentistas, pero en las que la armoniosa trabazón entre sus límites y definiciones se habría roto, quedando aisladas de forma abrupta y pintoresca.

Miguel Ángel tendería a mostrar figuras pletóricas de energía potencial nunca actualizada, supercomprimidas en límites espaciales asfixiantes, sin que pudieran desplegar esa energía y hacerlos estallar. El barroco, por el contrario, lograría la fórmula mediante la cual los límites, cosmovisionales, físicos, materiales, que circunscriben los movimientos de los cuerpos reventaran, desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación. El marco del cuadro dejaría de ser límite de la representación, abriendo ésta hacia un «más allá» en el que la visión debería añadir o completar lo que se halla en la representación únicamente sugerido. El cuadro mostraría en sus bordes ambiguos cortinajes, ventanas entreabiertas por los que el espacio se fugaría hacia lo indeterminado; o bien fondos de cuadro que se perderían en lo indefinido (así en las escenas portuarias de Claude Lorraine). Las bóvedas estallarían hacia arriba, hacia más allá del límite material, sugiriendo en la representación la visión del infinito revelado, o hacia más acá, dejando «caer» sobre la cabeza del atónito vidente cuerpos que pierden pie y «saltan» de la capa pictórica hacia abajo. Se captaría constantemente el *tránsito* de una forma a otra forma, el instante mismo de la metamorfosis: Dafne convirtiéndose en laurel, tránsito y éxtasis de los santos; se trastornaría la sugerencia «real» de las materias de la representación: mármoles que se doblan y se pliegan, como si se tratase de fino paño. Los diferentes componentes de la representación se unificarían de forma material, no tan sólo formal, componiendo una *totalidad* (no, como en el renacimiento, una *unidad formal*). Formarían, así, racimos humanos orgánicamente entrelazados, como los cuerpos de Rubens, debajo de los cuales podría perseguirse la orientación de una forma constructiva con voluntad de expansión hacia el infinito: una espiral, una línea ondulada. Líneas con voluntad de infinitud, en la antípoda de las formas geométricas consideradas como perfección desde Pitágoras y Platón hasta el renacimiento: el cubo y la esfera. *El barroco sería, por tanto, la escenificación teatral del infinito, al fin introducido en la representación.* Sobre la base de un principio constructivo que permitiría la introducción de la

infinitud en la representación sería posible «orquestar» toda suerte de variaciones, modulaciones y «frases» en donde esa «estructura profunda» se desplegaría. De la *Gramática* de Port Royal a los principios de armonía musicales sobre los que puede soportarse un discurso primero homofónico, luego polifónico; desde los principios constructivos arquitectónicos de Bernini y Borromini, donde un juego de curvas-contracurvas como «bajo cifrado» permite un despliegue profuso al nivel del «discurso superficial», puede percibirse a través del arte barroco esta metodología mediante la cual se introduce el infinito en la representación.

II

Frente al racionalismo renacentista, el arte barroco puede parecer irracional si se examina superficialmente. A la armonía entre la función y la forma, parece suceder la distorsión entre ambos términos. A la adecuación entre la estructura objetiva, de carácter invisible y matemático y la impresión sensible, hallamos aquí una disociación entre diseño objetivo e impresión subjetiva, entre estructura objetiva y captación visual. Pero todo esto es sólo una apariencia. «Irracional», si queremos emplear este concepto comprometido, sería el manierismo. De hecho, el barroco no sólo es racional sino *racionalista*. Supone una filosofía que ha escindido lo real entre la razón y la sinrazón, entre Razón y Locura. Y que ha escindido, ante y sobre todo, lo real en lo racional-inteligible y lo sensible, entre la claridad de la idea y la confusión de la sensación. Sólo en el marco del mundo sensible y visible puede hablarse de una promiscuidad de razón y locura o de vigilia y sueño. Descartes *duda*, puede dudar de todas las cosas *al nivel de la sensibilidad*, donde es imposible hallar ninguna seguridad: carecen de ella tanto las sensaciones oníricas como las que tienen lugar en la vigilia, las sensaciones cuerdas como las enajenadas. Ahora bien, detrás de ese mundo de engaño, Descartes alcanza una sede sólida donde asentarse, a saber, el sujeto, el *cogito*, el yo-pienso. Esa evidencia despeja la duda y constituye un punto de partida desde el cual construir, no ya un edificio tan sólo provisional, sino una arquitectura firme e indudable. Esa evidencia conjura una segunda evidencia que asegura la primera, la evidencia de un ser

perfecto. Por último, una tercera evidencia, la *res extensa*, a la que Dios pone en movimiento, cierra el círculo de los principios indudables sobre los cuales se puede construir una filosofía fundada en la Razón.

El arte barroco sabe que detrás de ese mundo de engaño que se obtiene en el contacto sensible hay una estructura firme, la *res extensa*, el espacio infinito: un universo que tiene en el infinito su límite y su cadencia. Sabe, asimismo, que el sujeto, *las res cogitans*, comprende esa dimensión de lo real, oculta o subyacente tras la maraña sensible. Todo el arte barroco es una *prueba epistemológica* de gran estilo acerca de la no fiabilidad del sentido de la vista, así como de la absoluta capacidad de metamorfosis de todo el mundo sensible. Pero aquí lo importante es que el *trompe l'oeil* y la metamorfosis apuntan siempre hacia un ámbito que designan y sugieren de modo ambiguo y que trasciende lo visible. Mediante esos recursos se connota siempre lo invisible. Eso invisible es aquello que no se *presenta* en la representación, pero que preserva el sentido de ésta. Constituye la infraestructura racional que sobredetermina la representación y la composición. Es, acaso, una línea que atraviesa el cuadro en diagonal y que está oculta tras el trazado lineal y discontinuo del pincel barroco, pero que da unidad a la composición del cuadro. Es, quizá, la espiral que se percibe en la parte pintada del interior de una bóveda. Es, en cualquier caso, una *línea en expansión hacia el infinito*. El ojo se sorprende al ver que esa línea se autotrasciende, parece rebasar el ámbito *material* y *visible*, parece sobrenadar la opacidad de la bóveda y lanzarse a los aires en vuelo a través del universo. Ese ojo se está engañando, mientras que la inteligencia añade lo que «falta» a la representación. Mientras el sujeto visual se pierde en ese ilusionismo, el sujeto espiritual acierta a comprender la elipsis necesaria del artista y a prolongar lo que no está. Pues ahora la inteligencia puede tener acceso a ese infinito que le estaba vedado al hombre del renacimiento. La razón puede pensar en el infinito. Es esa razón la que introduce en la lectura de ese cuadro o de esa iglesia su imprescindible cadencia. Es la razón y no la vista la que acierta a comprender el sentido oculto, la «estructura profunda», así como la intención y la orientación perseguidas por esa representación. El arte barroco siempre nos está diciendo lo mismo, a saber, que lo presente está invadido y envuelto por lo invisible; lo

finito, por un torbellino de infinitud. De ahí que este arte haya podido captar o «sorprender» fugaces instantáneas, escenas «realistas», actos cogidos a contrapié, instantáneas, escenarios ad hoc arrancados del curso mismo de la vida, en los que el sujeto espiritual debe añadir el «antes» y el «después» que en la representación se está siempre sugiriendo. Toda la representación se halla inserta en un recipiente espacial o temporal que la envuelve desde «más allá» de la representación, como si en lugar de insertarse ésta en una forma perfecta, en un cubo o en una semiesfera, se hallara ínsita en un espacio o en un tiempo que desborda siempre esa representación. Parece como si al cubo renacentista insertable en una de las áuricas esferas que componían el cosmos, sucediera un espacio y un tiempo infinito, unos recipientes que carecen de limitación (y por lo mismo de «perfección»). De ahí el carácter «imperfecto» de esas representaciones que desbordan límites definidos y apuntan siempre indefectiblemente al infinito. Estas composiciones son elípticas; el espectador debe añadir lo que falta. Su imaginación debe perderse en el fondo sin fondo de *Las Hilanderas* de Velázquez o de las escenas portuarias de Claudio Lorena y la razón debe auxiliar a esa imaginación perdida en el infinito. El barroco quiere trascender siempre el *marco* que define la representación: pared, bóveda, marco del cuadro. En este sentido trasciende las escisiones renacentistas entre *cada* obra de arte y *entre las distintas artes*. Por este camino hallará el barroco su peculiar *Gesamtkunstwerk*, esta vez material y concreta. El arte barroco demuestra, pues, el carácter ilusorio de un mundo, sensible, que siempre está más allá de sí mismo, que siempre se autotrasciende, que siempre se metamorfosea, debido a que siempre está a punto de completar ese trayecto al que obsesivamente tiende, siempre está a punto de alcanzar ese cenit, esa cadencia, que, sin embargo, al ser infinita, trasciende *absolutamente* todo el ámbito de lo visible. Por esto el barroco se fija en ese tránsito, en ese «estar a punto de», a punto de transformarse Dafne en laurel. De ahí la elección de objeto característica del barroco: su gusto por lo evanescente, por la humareda. Y en general, su fijación en lo que no es ni una cosa ni otra sino la contradicción entre ambas: vivir muriendo y morir viviendo. El arte barroco constituye un esfuerzo titánico por sugerir, mediante todos los recursos dramáticos disponibles, mediante un virtuosismo sin límites, lo infinito a través

de lo finito, la invisible infinitud a través de lo visible, fugaz e ilusorio. Pese a su inicial condena de lo visible, enunciada con radicalidad por la nueva filosofía, halla, lo mismo que la nueva ciencia, un término medio entre lo empírico y lo racional, entre lo visible y lo invisible. Del mismo modo que la nueva ciencia sintetizó física y matemática, el nuevo arte sintetizó teatral, escénicamente, lo visible y lo invisible.

El barroco constituye un «discurso» infinito a partir de una «estructura profunda». Así entendió la *Gramática* de Port Royal el funcionamiento del lenguaje. Pues bien, la arquitectura y la música barrocas parecen constituir la prueba y la puesta en escena en sus respectivos campos de esta apreciación port-royalista. Newmann, el arquitecto, puede construir una *fuga sin fin* a partir de una estructura subyacente y oculta en las que pueden apreciarse cinco formas superpuestas. Esa estructura subyacente constituye algo así como el sistema armónico y «vertical» que permite un despliegue polifónico, y que posibilita una infinitud de vistas o perspectivas. En Bach se puede extraer una estructura armónica, susceptible de ser reconocida en un acorde, como base de una composición *con vocación de infinitud*. Mediante el sistema de temperamento puede decirse que se alcanzó la posibilidad de modular ad infinitum. Una fuga de Bach *no tiene por qué acabarse*. Se oye como un despliegue polifónico lanzado a espacios siderales.

III

Fue el concepto de infinito el que embriagó y retorció las mentes, las puso en *movimiento*, las sacó de ese hermoso pasmo característico del *quattrocento* y que había llegado intacto hasta Rafael. Fue ese concepto lo que privó a esas figuras de su fragancia interior, de su movimiento inmóvil con vocación escultórica, menos efectivo que potencial o intencional, característico del arte italiano desde el Giotto hasta Miguel Ángel. Giordano Bruno fue el gran «desflorador» de esa virginidad pletórica y vibrante, ahíta de esplendor en su limitación perfecta. El renacimiento había echado mano de un concepto excesivamente abstracto y excesivamente concreto de espacio. Abstracto, en tanto espacio inteligible y mental, ámbito de las ideas-número. Concreto, en

tanto esas ideas se hallaban encarnadas y visualizadas en las diversas esferas astronómicas concretas. Y sobre todo, en tanto ese espacio era entendido todavía en términos aristotélicos, como el *lugar* de cada cuerpo celestial o terreno concreto, sinónimo de la superficie que lo circunscribe. El espacio se hallaba ligado a la sustancia, de la que era uno de sus accidentes. Se decía *de* ella, era inherente a ella, cada cuerpo tenía su propia especialidad. Las ideas-número, lejos de constituir el elemento abstracto generador de la totalidad del cosmos, eran prefiguraciones concretas, encarnaban y se dejaban simbolizar en cuerpos concretos. La matemática renacentista, como señala Koyré, no logró abstraerse del carácter concreto del número. Trató éste como si fuera una cosa, una sustancia. En buen platonismo, la diada constituía una sustancia entera. De ahí que el renacimiento no acertara a conceptualizar positivamente el cero ni la numeración negativa. Ni llegara a utilizar símbolos algebraicos. Es propia de la era barroca esa sustitución: la creación de lenguajes simbólicos con los que operar directamente. De Descartes a Leibniz, esta tendencia se advierte a partir de una reflexión sobre la matemática, sobre la lógica y sobre el lenguaje.

En el renacimiento la diversidad espacial quedaba unificada en virtud de la emergencia de un *lugar de privilegio* en el cual los diferentes lugares confluían y al cual éstos se ordenaban: centro de observación, centro de atracción y de influencia que constituía el *hombre*. En el barroco, éste es un ente perdido en la oleada del infinito, una sombra de sí mismo, una partícula zambullida en el torbellino de los cuerpos, una «pluma que piensa». Un ser, por tanto, cuya única relevancia es acoger el pensamiento, la *res cogitans*. En el barroco, el espacio pierde su referencia necesaria al ser humano. Éste se halla perdido en la marea que recorre un recipiente que ahora es conceptualizado como lo que subyace a todo objeto, como su condición a priori. Dicha condición es entendida de modo objetivista y será preciso esperar la revolución copernicana de Kant para retrotraerlo a su condición subjetiva de posibilidad. *Ese espacio es objetivo, pero ya no es sustancial*. No es ya lo que circunscribe a tal o cual sustancia. Es el vacío o la *res extensa*, el recipiente infinito que envuelve todos los cuerpos. A la desustancialización operada en el campo de la matemática corresponde, pues, la que se opera en los conceptos de la física. El espacio físico se desvincula de las sustancias, las precede ontológica y lógicamente. En el

renacimiento, sólo el hombre garantiza la unidad del cosmos, la comunidad de las sustancias, por cuanto es confluencia entre «lugares» y, en consecuencia, acoge influencias de otros ámbitos, astrales y numéricos, o bien materiales y corruptibles, influjos tanto celestes como telúricos, angélicos y vegetales, ocultos poderes de los dioses mitológicos encarnados en los astros-número o bien agazapados en yerbas benéficas o malélicas. Pero, a su vez, el hombre influye sobre todas las cosas, se siente libre. En este sentido el cántico a la libertad del hombre respecto a los poderes ocultos de la naturaleza se extiende de Pico della Mirandola a Paracelso, sin que el hombre del renacimiento vea en ello contradicción con sus convicciones astrológicas y mágicas. Pero en el barroco el hombre pierde esa ubicación de privilegio: se pierde en el torbellino de un movimiento que le arrastra hacia espacios siderales. Un universo en el que infinitos mundos forman cánones y fugas entre sí levantando una imponente polifonía astral cuya cadencia es el infinito, el hombre barroco, a partir de dos acordes, uno en tono mayor, otro en tono menor, lanza su polifonía espacial, su fuga de múltiples voces a la imposible persecución, con Pascal, con Leibniz, de lo *infinitamente grande* y de lo *infinitamente pequeño*. Perdido entre ambos infinitos, el hombre es, como en los lienzos paisajísticos de Holanda, como en el panteísmo spinoziano, una esquirla del universo, o como en el teatro barroco, un simple títere empujado siempre por fuerzas que le vienen del *exterior*. No es, pues, el hombre lo que asegura la unidad entre todas las cosas sino el *universo infinito* y su espacio. No es el hombre sino la *res cogitans*, el sujeto o yo que piensa, quien alcanza a pensar esa universalidad y esa infinitud.

Igualmente el tiempo deja de ser, como en buen aristotelismo, la medida del movimiento. Deja de hallarse implicado, a su vez, el desplazamiento con la mutación cualitativa de generación y corrupción. Si en el renacimiento el movimiento es siempre *de* la sustancia y el tiempo, como medida suya, es también *de* la sustancia, ahora el movimiento se desvincula de esa referencia, escinde el cambio cuantitativo del cualitativo y libera una temporalidad que se desgaja de él hasta adquirir el carácter de un recipiente infinito. El tiempo, pues, se talla al modo conceptual como se ha tallado el espacio. Y hasta cabe decir que aparece bajo especie espacial. Espacio y tiempo dejan de ser

disformes, pasan a ser uniformes. Manifiestan una regularidad absoluta, indiferente a cualidades y sustancias, en su expansión por la extensión o por la sucesión. Esta mutación epistemológica repercute inexorablemente en la praxis artística del período. Una unificación absoluta, no tan sólo relativa a un *centro* de observación, se produce en el espacio de todas las artes. Una fuga de Bach presupone una unificación del espacio musical en una estructura armónica firme. Un cuadro barroco implica la unificación absoluta de todos los pormenores, relativamente independizados en el renacimiento, de todas las «voces» en un único «acorde», sea éste una diagonal, una espiral, una onda. La fachada barroca se halla sobredeterminada por ese oleaje que unifica todos los recovecos. Es, pues, una unificación del espacio lo que de este modo se alcanza.

IV

El arte barroco logra una extraña armonía entre movimiento y reposo, entre aventura y sedentarismo. A cada paso se nos invita a que descansemos una vez fijamos *esta* perspectiva de la fachada, *este* párrafo musical o poético. En dicha secuencia, la unidad es completa, la metáfora se cierra sobre sí misma, el párrafo musical es satisfactorio. Pero el artista, convertido en virtuoso, nos invita a una nueva aventura, a un nuevo recorrido por el espacio arquitectónico, poético o musical, y a una nueva perspectiva nuevamente completa y satisfactoria. Continuamente hay modulación, continuamente hay cadencia. Y sin embargo, a través de esa aventura, una estricta unidad compositiva se advierte. Por todas partes reaparece una forma matriz, un acorde, una tonalidad básica, un solo ritmo visual o sonoro, un juego de curvas-contracurvas, un juego de concavidad-convexidad, un ritmo de cuatro por cuatro o tres por cuatro, una misma tonalidad básica en modo mayor o menor. A la dispersión modal, que en el renacimiento coexistía con un sentido armónico *logrado como resultado y no como causa*, sucede la unificación en dos modos, el temperamento y la codificación tonal, a partir de la cual puede construirse un andamiaje armónico de base, esta vez constituido en causa, en estructura profunda que posibilita el despliegue homofónico o polifónico. El barroco, en

un principio, vuelve a la homofonía con la ópera nacida del perfeccionado madrigal. Pero una vez ha cimentado la armonía, ese sentido de la verticalidad que posibilita la linealidad melódica, una vez ha dejado como mnemotecnica imprescindible el registro de esa base armónica en la voz del bajo continuo, una vez ha cifrado esa voz y ha dejado libertad al ejecutante para florarla a su antojo a partir de ciertas reglas o recorridos, podrá el músico barroco, en la generación del «barroco del barroco», lanzarse nuevamente por la vía polifónica, esta vez construida a partir de una previa estructura armónica subyacente de base. *Si en el renacimiento la armonía resultaba del contrapunto, ahora éste es efecto de la armonía.*

El renacimiento se había planteado el problema de crear profundidad a partir de una superficie plana, la del lienzo o la del *cantus firmus*. Había intentado y logrado convertir el cuadrado en cubo, el único plano en un entretejido contrapuntístico de diversos planos. Había logrado, así, una primera unificación espacial. En el seno de ese cubo, podía el artista del renacimiento lanzarse al juego de las imitaciones, de los cánones y de las inversiones armónicas. Lo que ya resultaba más difícil era conjugar ese contrapunto armónico con la dinámica de una historia representada, o acoplar ese juego con el dramatismo interno a un texto. En música, el madrigal alcanzó ese acoplamiento y preparó con ello no sólo una unificación de texto dramático y música, sino sobre todo una interiorización del drama textual en la textura musical misma. En el *Orfeo* de Monteverdi, se juega ya decididamente con el valor expresivo de las diferentes tonalidades y se confiere un carácter dramático a la modulación. La llegada de la mensajera interrumpe el juego rítmico trepidante de Orfeo y su séquito, esa *suite* de ballets festivos y galantes en los que Orfeo goza con los suyos sus primicias nupciales. La voz de la mensajera que tiene que comunicar la infausta noticia de la muerte de Eurídice se inicia con una estremecedora modulación. Monteverdi ha dispuesto a la perfección el *drama tonal*, mediante un sabio juego de anticipaciones y preparativos de este clímax que se alcanza al efectuarse dicha modulación. Monteverdi alcanza una milagrosa unidad a través de un complejísimo tramado de juegos tonales y hasta de diferentes ritmos, como esa maravilla musical que es el *Laetatus sum*, en la cual el *bajo ostinato* fija un ritmo de cuatro que, de

pronto, en el *Propter Fratres meos*, deriva en tres por cuatro. Es, pues, la música misma la que alcanza dramatismo a través de sabias construcciones armónicas y rítmicas. Con la ópera puede decirse que la *temporalidad* pasa a primer plano, consistiendo el edificio armónico en una construcción funcional a cada lapso de tiempo. En cuanto a cada parte de un *concerto grosso* o de una *suite*, puede decirse con propiedad que constituye un *movimiento*, en el cual cada nota se define por un antes y un después cimentado por la construcción «atemporal» de la base. El repetitivo bajo continuo constituye el único rasgo de «atemporalidad» que se «visualiza» en esta construcción liberadora del tiempo. Es en virtud de la alcanzada unificación espacial por lo que esa temporalidad concreta del drama puede conseguirse. Ahora ya es posible narrar una historia con todo matiz, lo mismo que desgajar una psicología. Toda nota es preparativo de un clímax dramático, o resolución del mismo, o transición hacia un anticlímax. Del mismo modo, una columna de fachada se define en función de un *crescendo* o un *diminuendo*. De pronto múltiples columnas se empujan unas a otras, hasta que se libera una concavidad o se deja oír un silencio preparatorio de un nuevo clímax. Y a través de todo el juego, puede perseguirse un único movimiento, una sucesión intemporal orientada, un tiempo implicado con la estricta lógica del drama.

En este sentido trabaja el claroscuro tanto en música como en arquitectura o en pintura. En Vivaldi todavía el juego de *concertino* y *ripieno* es esquemático (a un *ritornello* de éste sucede siempre una variación virtuosista de aquél). Puede decirse, sin embargo, que en Venecia se está efectuando un experimentalismo con todo el colorido de los nuevos instrumentos disponibles. Hay en Vivaldi todas las combinaciones de color que pueden concebirse. A Vivaldi sólo le importaba el color. De ahí que carezca de sentido reprocharle que no haya compuesto unos cuatrocientos conciertos sino más bien cuatrocientas veces el mismo concierto. Poco le importaban los «temas» a Vivaldi. El culto al tema, la implicación de genialidad y creación temática es propia del romanticismo. En el barroco, los temas circulaban de mano en mano y a nadie se le ocurría acusar a nadie de plagio. Vivaldi vuelve, si se quiere decir así, cuatrocientas veces sobre un mismo concierto, toda vez que está apurando ad infinitum las posibilidades y las combinatorias colorísticas

instrumentales. Pero con Corelli, y posteriormente con Scarlatti, Händel y Bach, el *concerto grosso* alcanza un uso de ese colorido no ya en sí, sino en función de un drama interno a cada movimiento del *concerto*. El *concertino* y el *ripieno* irán relevándose en la pronunciación de la melodía, y hasta formarán diálogos y mixturas entre sí. Con Händel puede decirse que se alcanza el absoluto dominio de los recursos armónicos y orquestales puestos al servicio de un absoluto dominio de los recursos dramáticos. A partir de esta madurez alcanzada será posible a él y a Bach levantar sus dramas musicales, óperas, oratorios o pasiones.

La música polifónica renacentista (Vitoria, Palestrina) parece que no avanza, carece de «movimiento», o a lo sumo éste es potencial, está como suspendido y tan sólo se «balancea». No hay en ella una línea ininterrumpida, un flujo ceñido a un curso temporal uniformado e inexorable que tiende al infinito, como en el barroco, sino muchas líneas (con sus diferentes ritmos) que se conjugan armónicamente pero que no tienen dirección «temporal» definida. El plano *sistemático* prevalece sobre el *sintagmático*, con la salvedad de que no es *causa* sino *efecto* del interjuego producido en el ámbito de este segundo plano. En el barroco se produce una inversión completa de las relaciones causa/efecto, sistema/sintagma:

Música renacentista:	causa	sintagma	(polifonía)
	efecto	sistema	(armonía)
Música barroca:	causa	sistema	(armonía)
	efecto	sintagma	(polifonía y/u homofonía)

En el renacimiento el plano atemporal («sincrónico») absorbe por completo a éste al que sólo concede la voz básica particularidad de cada flujo temporal. En el barroco, por el contrario, el plano temporal, cimentado por el atemporal, absorbe por completo a éste al que sólo concede la voz básica del bajo continuo.

Puede, pues, decirse que de este modo se ponen las bases de un *Discurso*, de algo que discurre a partir de una estructura sistemática. Algo, pues, que establece un recorrido, algo que «corre», un *drama*, en el cual se pueden

diferenciar los preparativos, los conflictos, los desenlaces; los clímax, los anticlímax; los silencios expresivos; las calmas chichas; las cadencias inexorables. Es la era en la cual el teatro ha tomado la medida de sus propias posibilidades y ha llegado a ser autoconsciente. Bajo el pincel o el compás, o bajo el pentagrama del artista barroco, se esconde siempre, lo mismo que bajo la cabeza del urbanista, un dramaturgo. El teatro y la ópera son creación del barroco. Es más, *son* el barroco. ¿O no es escenario teatral toda esa urbe, concebida en unidad con vistas a una puesta en escena, con sus efectismos, con sus contrapuntos orquestales de fuentes y fachadas, de interiores y exteriores? ¿Y no es también el mundo en su totalidad un teatro en el que Dios parece comprenderse como director de escena?

V

Es muy distinto colocar como centro óptimo de una plaza un punto geométrico (obelisco) que un organismo *vital*, una «escena» o, si se quiere decir así, una «instantánea». En el primer caso parece que el tiempo se inmovilice al alcanzarse ese punto o cenit en el cual todo gira en torno igual a sí mismo como rasgo de una eternidad codificada en términos de círculo o esfera. En el centro de la plaza o templo, el hombre se siente uno con la divinidad circular, con ese círculo idéntico al punto, a sus radios y a su diámetro así como a los polígonos que incluye, según el razonamiento del Cusano. El tiempo queda abolido por una eternidad que se expresa en relaciones y proporciones espaciales de carácter matemático. El espacio es símbolo de ese «tiempo cero» que busca afanosamente el hombre del renacimiento, ese estado de actividad contemplativa, de unión mística con la armonía y proporción en que el Dios-número se resuelve. Aquí, en este tiempo sagrado, no hay sucesión, no hay movimiento cualitativo, y el hombre parece ascender a las esferas superiores. No hay, aquí, ni corrupción ni reencarnación, no hay muerte ni tampoco hay lo que modernamente, es decir, a partir del barroco, se puede con propiedad llamar «vida». De ahí que la muerte no sea «interesante» en el renacimiento, no sea tema ni motivo suficiente para acaparar la atención de la mayoría de las representaciones. Podría decirse que allí donde el tiempo es absorbido por un

espacio geométrico símbolo de la idea-número, la muerte no pasa a centro de atención sino que aparece como suceso eventual o accidental, que a lo más puede ocasionar melancolía, en ningún modo desesperación ni angustia. Un hilo rojo, en cambio, liga la emoción de tiempo desvelado, el agudizado sentimiento respecto al morir y la angustia. Ese hilo puede perseguirse formalmente hasta nuestro presente filosófico, si bien hay que decir que de un modo harto distinto a su *performance* barroca.

Si en lugar del punto geométrico, centro de la figura «perfecta», o en lugar del obelisco, nos encontramos con un *organismo* animal-vegetal-mineral captado en «instantánea» (por ejemplo el movimiento disperso de náyades o tritones fundido con las formaciones rocosas y con los juegos de agua) y sobre todo, si ese centro se deja vacío, o queda a lo más como mnemotecnia de referencia, como ese brazo que cae por el puente en un lienzo de Rubens; si se desplaza el centro del punto áurico del círculo al foco de una elipse, de una elipse que reproduce los movimientos «imperfectos» de los planetas, entonces el hombre no se siente ya en unidad con ningún espacio atemporal, sino que parece sentir más bien su hogar en la marea temporal recién liberada. Esa temporalidad compromete al observador a caminar, a dejar que sus pasos y sus «tomas» visuales se sucedan. Y siente entonces todo el poder corrosivo del tiempo, que le disuelve una instantánea tras otra; a la vez que su poder creativo, que le renueva continuamente las vistas. La «vida» surge entonces en todo su esplendor real, en todo su efectivo horror, delimitada por la corrupción, por la evanescencia, por el cambio y la continua novedad; y finalmente por la muerte y la «otra vida». Al artista barroco le importa el acto de juntura entre las instantáneas, el «tránsito»: la agonía, la transformación, la metamorfosis, el proceso de emergencia o corrupción. Pero la muerte no es, aquí, ese punto último al que se relega el comercio con las fuerzas sobrenaturales, ese umbral del «juicio particular» en el que se decide, en un instante, la «otra vida». Esta obsesión de la muerte, característica del sentido de la misma en el medioevo tardío, ha sido seriamente modificada. En esa época se relegaba la muerte al último instante y se dejaba discurrir la vida de espaldas a ese tránsito, si bien la presencia de ese instante podía llegar a hacerse obsesiva. En el barroco no se produce ese reparto, sino que vida y muerte se interfecundan. Se sabe que se

vive a la vez y en el mismo sentido en que se muere y que la «muerte última» no es más que el resultado de un proceso *temporal* de vivir-morir. De hecho, vida y muerte están profundamente implicadas con una temporalidad que constituye lo propiamente sustantivo. Hay, pues, múltiples vidas y múltiples muertes si se quiere; o mejor, múltiples vidas-muertes o muertesvidas. El barroco convirtió en paradoja toda relación de opuestos, fecundando siempre la tesis con la antítesis (por ejemplo, en la dialéctica interior-exterior). El barroco no sustantiva la vida (como el renacimiento) o la muerte (como el medioevo tardío). De hecho la muerte no es sustantiva, ni lo es la vida. No puede hablarse ni de *la* vida ni de *la* muerte. El barroco trueca el sustantivo en verbo. «La muerte» deviene *morir*, la vida deviene *vivir*. Vivir es, de hecho, «vivir muriendo».

VI

Aparentemente, en la urbe que ahora se abre a nuestros pasos, tenemos la impresión de que la ciudad manierista era todavía reconfortante y hogareña. Parecía más que una urbe un suburbio un tanto desasistido y roto de la vieja ciudad renacentista. Pero permanecía su recuerdo a través de ambiguas maneras y voluntades. Una cierta claridad rezumaban esos cuadros bastante incoherentes. Las viejas estructuras renacentistas podían reconocerse sin dificultad a través de esa profusión de extravagancias plasmadas en las fachadas manieristas. En cuanto a las suspensiones y a las disonancias intempestivas, ¿cómo parangonarlas con esta nueva ciudad en la que todo parece perder pie, en lo que todo está a punto de resbalar y de caerse? Levantamos los ojos para contemplar la bóveda y nos aguarda la más temible de las sorpresas: cuerpos muy sólidos, muy consistentes, no ya suspendidos en medio de un espacio irreal, cual los racimos humanos del Juicio Final o de los lienzos de Tintoretto, sino decididamente dirigidos contra nuestras amenazadas cabezas. Ahora los signos son poco equívocos: vemos una alfombra arremolinarse y vemos cómo el sujeto que ascendía por la escalera pierde pie, resbala y está a punto de caer. Debemos ser consecuentes y prolongar mentalmente la escena. Una instantánea después y ese cuerpo se desplomará

sobre nosotros. Todo parece estar aquí «a punto de». Esa santa está a punto de morir, está a la vez en y sin vida, está en la agonía. Todo aparece en *tránsito*. Nada es lo que parece ser a primera vista. Esta ciudad parece haber sido escenario de un juego infinito de metamorfosis. Parece ser el festín de una mirada que sabe acerca de su carácter engañoso y explota hasta el absurdo, hasta el virtuosismo, todas las posibilidades de ese engaño. Esa ciudad parece construida para que a cada paso tropecemos y para que nos entretengamos continuamente en abrir puertas sólo pintadas. Aparentemente, éste debería ser el mundo de la sin-razón. ¿O no se nos dice a cada paso que nada distingue en propiedad, en este mundo visible, el sueño de la vigilia, la razón de la locura? ¿No se nos dice y se nos repite por todas partes que esta vida es tan sólo un sueño? Y sin embargo, en esta ciudad, todo, absolutamente todos los gestos, los ademanes, los chorros de personajes que aparecen en los lienzos, las cascadas de enumeraciones metafóricas que aparecen en los poemas, las interminables modulaciones de las fugas, todo ese mundo está orientado. Apunta siempre en una misma y única dirección. Tiene un norte perfectamente definido. Esa cúpula pintada sugiere un más allá de su propia materialidad. El lienzo sugiere, a su vez, un más allá del marco estricto que lo define y delimita. La representación se fuga por la profundidad, por el cielo abierto de la naturaleza al fin representada, o por un rincón ambiguo de la escena, un cortinaje, una ventana entreabierta. Todo ese mundo visible parece que sólo puede completarse a partir de un dato que no se halla recogido en la representación. ¿Qué es eso invisible que «falta» para que ese escenario se complete? Esta pregunta nos obliga a perseguir la línea o la estructura que intuitivamente hemos descubierto al sentir que todo aquí se halla orientado. Y en efecto, vemos que tras ese pincel desleído y alineal, o que tras esa profusión de adornos arquitectónicos o musicales, es posible desgajar una estructura perfectamente coherente y centrada. Inclusive centralista, «racionalista», toda vez que sobredetermina todos y cada uno de los «detalles ornamentales». Esa estructura la constituye siempre una forma-matriz, algo así como una «estructura profunda» que posibilita una infinidad de variaciones orquestales. Es esa espiral, quizá, que domina el lienzo, o ese juego de curva-contracurva que domina la fachada; es ese acorde simple que domina la fuga o ese juego de curvas que domina el

conjunto y el detalle ornamental del interior de esa iglesia sobrecargada. O es esa metáfora-matriz que desencadena un surtido infinito de variaciones en el poema. Y a través de esas formas básicas, siguiendo la dirección que señalan, la orientación que indican, el camino que trazan, hallamos al fin ese lugar, ese hogar al que apuntan o se refieren, esa nota cadencial que parecen todas ellas estar «a punto de» emitir. Pero ese *télos* debe siempre permanecer invisible y ser únicamente sugerido por todo ese despliegue. Ese fin, en efecto, trasciende el mundo visible, pese a que éste siempre lo connota y halla en él una oculta *realidad* en su mismo despliegue de apariencia e ilusión. *Esa meta es el infinito*. En realidad, todo este mundo parece poner en escena a través de todas sus abigarradas producciones, un único y monótono drama, el drama que forjan lo visible y lo invisible, así que éste es entendido no ya como círculo perfecto y limitado, cuanto como infinito. Entonces, toda la realidad que construye el arte no es más que el esfuerzo por *designar* lo infinito desde lo visible. Es ese esfuerzo el que obliga a explotar todos los recursos e ilusiones de lo visible. Esta ciudad es, pues, eminentemente racional y exasperadamente lógica. Es inclusive la quintaesencia de la lógica, de una lógica dramática que alcanza en esa urbe la medida de sí misma. En esa ciudad no hay «por un lado» un teatro abigarrado y ornamental donde todo parece ser simple ilusión y efectismo, «por un lado» una arquitectura en la que la estructura es función de la fachada y «por otro lado» una epistemología racionalista, como la que se funda en las escuelas de la *nova scienza* y de la nueva filosofía cartesiana. En esa ciudad hay un hilo rojo que une el concepto de infinito, base de la *nova scienza* desde Giordano Bruno, y las concepciones teatrales y dramáticas características de este nuevo arte que lleva el nombre de barroco. Sólo si se percibe esa íntima ligazón resulta posible explicar el porqué de esas nociones de máscara, metamorfosis, disfraz e inconstancia que caracterizan ese arte tan «movido». Si esta conexión no se hace explícita, podremos caer en la tentación de creer que estos conceptos, tan familiares a *nuestra* propia urbe artística y filosófica, tuvieron su horno en el hogar barroco. En esta ilusión puede hacernos caer un libro como el de Rousset (*Circe y el pavo real*), que sólo tiene el defecto de evitarse la explicación de una concepción del mundo cuyos conceptos clave no son «máscara», «metamorfosis» y «movimiento». Estos conceptos son los simples

efectos y las pertinentes escenificaciones y hasta las demostraciones de la categoría fundamental de esa nueva cosmovisión epistemológica y artística, la categoría de universo infinito (frente al cosmos perfecto y limitado del renacimiento). En esta urbe se ha *modificado* el centro. Pero en ningún caso puede afirmarse que no haya centro.

Barcelona, 28 de enero de 1981

* Este ensayo ha podido realizarse gracias a la ayuda material de la Filmoteca de Barcelona, que me permitió ver algunas películas de Hitchcock de que pudo disponerse. Agradezco sobre todo a Ramón Herreros la ayuda que me proporcionó, así como las inolvidables conversaciones en torno a *Vertigo*. Para esta película he preferido conservar su título original inglés, mucho más empleado así que no su traducción castellana.

Edición en formato digital: mayo de 2011

© 1982, Eugenio Trías

© 1988, 2001, Editorial Ariel, S. A.

© 2006, Random House Mondadori, S. A.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2006, Vicente Verdú, por el prólogo

Diseño de la cubierta: Random House Mondadori, S.A.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9989-255-9

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.megustaleer.com



Consulte nuestro catálogo en: www.megustaleer.com

Random House Mondadori, S.A., uno de los principales líderes en edición y distribución en lengua española, es resultado de una *joint venture* entre [Random House](#), división editorial de [Bertelsmann AG](#), la mayor empresa internacional de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y [Mondadori](#), editorial líder en libros y revistas en Italia.

Forman parte de Random House Mondadori los sellos Beascoa, Debate, Debolsillo, Collins, Caballo de Troya, Electa, Grijalbo, Grijalbo Ilustrados, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents, Sudamericana y Conecta.

Sede principal:

Travessera de Gràcia, 47-49

08021 BARCELONA

España

Tel.: +34 93 366 03 00

Fax: +34 93 200 22 19

Sede Madrid:

Agustín de Betancourt, 19

28003 MADRID

España

Tel.: +34 91 535 81 90

Fax: +34 91 535 89 39

Random House Mondadori también tiene presencia en el Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) y América Central (México, Venezuela y Colombia). Consulte las direcciones y datos de contacto de nuestras oficinas en www.randomhousemondadori.com.



Collins

conecta

DEBATE

DEBOLSILLO

Electa

Grijalbo

Lumen



montena

PLAZA JANÉS

ROSADÉLSEVENTS

Editorial Sudamericana

A close-up photograph of a marble sculpture. The focus is on two hands, one resting on the other, with intricate details of the fingers and skin texture. The background is dark and out of focus, showing more of the sculpture's form.

Eugenio Trías

Lo bello y
lo siniestro

DEBOLSILLO