

DOLOROSOS DESEOS.
EROS Y THÁNATOS EN EL ARTE OCCIDENTAL
MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

JAIME BRIHUEGA
Universidad Complutense de Madrid

EN UN HERMOSO POEMA ESCRITO EN 1943 y titulado *Il n'y a pas d'amour heureux*, Louis Aragon dice, entre otras cosas:

... Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri...¹

Como sometido a una trágica fatalidad, el poeta alude a un ámbito amoroso que también congrega sufrimientos, desgarros e incluso agostamientos no deseados. Quebrantos que gravitan tanto sobre el amor individual, el que ya entonces le unía a Elsa Triolet, como sobre su dimensión colectiva, ya que eran versos escritos en plena ocupación nazi. Tal vez por la intensidad latente de esos dos ámbitos amorosos, el poema terminaba con una orgullosa afirmación: «... Mais c'est notre amour à tous les deux»².

Sin embargo, aquí nos vamos a situar en un territorio más confuso. Una región de los sentimientos y los deseos, incluso de las obsesiones, donde placer y dolor, amor y muerte, no rubrican oxímoron alguno. Muy al contrario, componen una unidad bifronte que hunde sus raíces en las trastiendas de la conciencia humana desde los albores de la civilización. Algo que Sade, Masoch o Bataille, por solo citar algunos de sus heraldos más visibles, supieron poner sobre la mesa en términos descarnadamente explícitos.

¹ Lo cual podría traducirse, libremente, como:

No hay amor que no comporte sufrimiento
No hay amor en el que uno no se lastime
No hay amor en el que uno no se marchite

² *Pero es nuestro amor, el de los dos.*

En la medida en que estas páginas deben servir de introducción a un simposio que lleva por título *Eros y Thánatos*, mis palabras se desplazarán rasantes sobre la iconosfera engendrada por el arte occidental desde el Renacimiento a nuestros días³. Y en ese acelerado viaje repararán (con o sin Freud⁴) en aquellas imágenes que evidencian de manera elocuente el dialéctico (y casi siempre turbio) maridaje que ha asociado nociones, a primera vista, tan distantes.

TORTURA, CONCUPIESCENCIA Y ASCESIS. LÚBRICOS MARTIRIOS

A partir de la segunda mitad del *Quattrocento*, las artes figurativas se vieron fecundadas por los nuevos referentes que les brindaba la cultura humanística, repertorio que coexistió con una continua reelaboración del acervo iconográfico heredado del pasado medieval reciente. Como consecuencia, la realidad figurativa experimentó un proceso de densificación de su equipaje connotativo que albergó un patrimonio semántico aditivo y cada vez más sofisticado⁵.

Plenamente implicada en la dinámica promovida por este contexto, la iconografía de San Sebastián nos brinda un ejemplo capaz de incidir frontalmente en la cuestión que aquí nos congrega. Configurado por la *Leyenda dorada*⁶ como un militar romano que sufre martirio por abrazar el cristianismo y abjurar de los dioses paganos, los rasgos connotativos de sus representaciones plásticas lo han acabado convirtiendo (y casi ya desde mediados del mismo siglo XV) en un icono paradigmático de la homosexualidad masculina. Junto a la iconografía efébrica del santo que se consagra definitivamente a partir de ese momento, dicho atributo emblemático ha tenido como recurso argumental el hecho de que el santo puede ser invocado como mártir de la diversidad. Una diversidad en lo religioso-cultural que puede ser sustituida, metafóricamente, por una diversidad en la orientación sexual.

³ Muchos de los aspectos aquí tratados han sido puestos de relieve por Edward Lucie Smith en *La sexualidad en el arte occidental* (1972). Trad. esp. Barcelona, 1992 (sobre todo en pp. 215-218). El libro aporta abundantes referencias bibliográficas sobre este asunto.

⁴ FREUD, S., *Más allá del principio del placer* (1920), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

⁵ Debemos sobre todo a Panofsky y a Pierre Francastel el que se haya consagrado como herramienta fundamental de la Historiografía del arte una especial atención a la complejidad semántica que adopta la cultura visual desde el *Quattrocento* en adelante.

⁶ Aunque su devoción es muy antigua, la leyenda de San Sebastián quedó cristalizada a partir de esta obra, escrita por Jacopo della Voragine en la segunda mitad del siglo XIII.

Como consecuencia de todos estos factores y habida cuenta de que San Sebastián experimenta su ascesis de santidad a causa de la tortura que le producen las erectas flechas que penetran en su cuerpo, sus representaciones desplegarán desde el principio un nutrido muestrario de ademanes voluptuosos. Un exhibicionismo erótico rayano con frecuencia en la afectación impostada del narcisismo explícito. En este sentido, resulta curioso recordar que, según Voragine, el santo no muere a causa de tal martirio, sino como consecuencia de los latigazos que se le propinan tras haber sobrevivido a las flechas y seguir reafirmando su identidad religiosa. Puede decirse entonces que, durante su asaeteamiento, San Sebastián solo experimenta lo que podríamos denominar, rayando en la ironía, una «petite mort».

Los ejemplos que nos ofrecen las imágenes del santo pintadas por Botticelli (1474), Cariani (1520), el Greco (1577-78 y 1610-14), Reni (1610), Rubens (1614)... (por solo escoger algunos ejemplos, casi al azar) constituyen elocuentes jalones que refuerzan esta idea de promiscuidad entre dolor y placer, entre *Eros* y *Thánatos*, desplegada tanto en una esfera espiritual como física.

Mucho tiempo después, el mito de San Sebastián serviría también como emblema a las confusas relaciones personales que entretejieron Lorca y Dalí entre 1923 y 1929. Desde la madrileña Residencia de Estudiantes, epicentro de la eclosión del surrealismo español, una fervorosa pugna entre deseo y frustración, seducción y rechazo, amor y dolor, placer y repugnancia, y obsesión, y metamorfosis, y mutilación... acabó destilando imágenes y palabras memorables, algunas de las cuales fueron puntas de lanza en publicaciones de vanguardia⁷.

Fascinado por el aroma de erótica ascesis que durante cuatro siglos se había acumulado sobre la figura del santo, en 1968 Yukio Mishima se quiso retratar como San Sebastián⁸. Tal narcisismo exacerbado, trufado por la violencia estetizante de un *bushido* de corte neofascista y sectario⁹, llevaría a Mishima, en noviembre de 1970, al éxtasis desaforado de un patológico y onanista *seppuku*. Un suicidio ritual que ordenó fuera plasmado en imágenes. Fotografías que él no llegaría a ver nunca, pero con las que seguramente se sintió complacido al imaginarlas durante la sangrienta ceremonia. Por lo visto, ironías del destino,

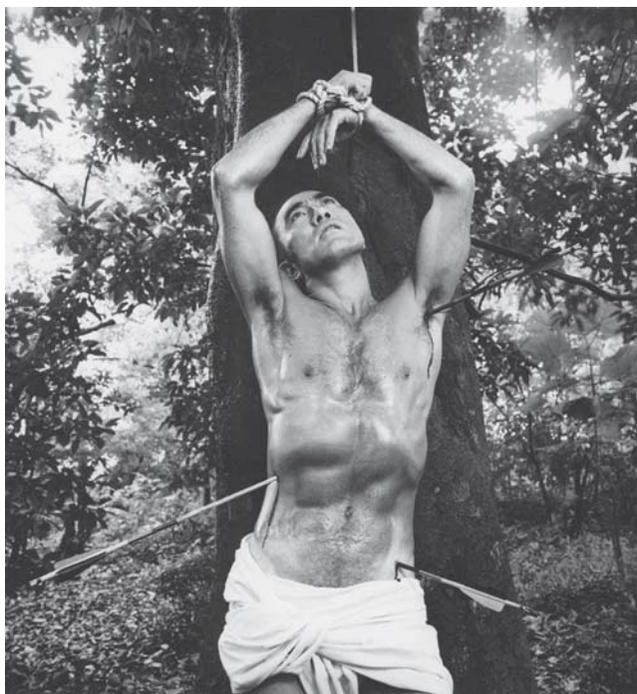
⁷ Por ejemplo, el dibujo de Salvador Dalí «San Sebastián», en *L'Amic de les Arts*, Sitges, 31-VII-1927.

⁸ Como atestigua la famosa foto de Kishin Shinoyama.

⁹ Llegó a formar la *Tatenokai*, una sociedad paramilitar que defendía valores tradicionales de la cultura japonesa.



1. *Guido Reni. San Sebastián. 1610.*



2. *Kishin Shinoyama*. Yukio Mishima como San Sebastián. 1968.

su asistente fue bastante torpe al decapitarlo, teniendo que repetir el tajo tres veces con su espada sin aun así conseguir separarle la cabeza del tronco. Cosa que tuvo que realizar otro compañero. La ambigüedad ideológica y estética imperante en la década de los ochenta, promovería un ensalzamiento morboso de la figura del escritor japonés.

En realidad, la iconografía de San Sebastián no ha sido sino la expresión más clamorosa de la erótica del martirio que con frecuencia ha desplegado la iconografía religiosa. La cabeza de serie de una lúbrica concepción del sometimiento y el dolor, como han sabido volver a expresar con frecuente claridad Pierre et Gilles durante la década de los noventa. O como lo siguen manifestando algunos subgéneros especializados de la pornografía bajocultural.

Bastaría incluso contemplar una obra, en cierto modo periférica, como es el *Martirio de San Pelayo* que Joan Soreda pintó hacia 1532 en el retablo mayor de la iglesia de Olivares del Duero, para advertir las connotaciones lúbricas que adopta la santidad del sacrificio en la paradójica estética del manierismo. Tal

vez como reflejo de esta generalizada pauta adoptada por la iconografía religiosa del martirio, incluso la trágica historia de Laocoonte y sus hijos se llega a transformar en un voluptuoso y rítmico juego de contorsiones bajo los pinceles de una figura tan relevante como el Greco (1606). Contorsiones como las que, casi cuatro siglos después, servirían de escandaloso reclamo en las *Tentaciones de Buda* (1923) de Eduardo Chicharro. En fin, la serie de santos y santas manieristas gozosamente torturados resulta interminable cuando se recorre el martirologio visual del siglo XVI.

Sorprende, sin embargo, por tratarse de una obra del generalmente austero Zurbarán, la mórbida dulzura con que la *Santa Águeda* (1630-33) ofrece sus pechos cortados, ya que lo hace como si fueran succulentas piezas de repostería a cuya deglución nos invita. Es algo que parece enunciar una temprana (y seguramente inconsciente) inmersión en el triángulo placer-mutilación-antropofagia, que con frecuencia visitará el surrealismo.

Lo que no supone en absoluto algo inconsciente (además de un ejemplo tópico en Historia del Arte) es la explícita connotación orgásmica con que gesticula la figura de la santa herida por la flecha en el *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-51), que Bernini esculpió para la Capilla Cornaro en la romana iglesia de Santa Maria della Vittoria. Una metafórica gestualidad que repetirá dos décadas después en el *Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni* (1671-74, Roma, San Francesco a Ripa). Tal placentera fórmula de sacrificio femenino reaparecerá con mucha frecuencia en las imágenes producidas bajo el amparo de una Contrarreforma segura ya de sí misma. El *Martirio de Santa Inés*, de Francisco del Cairo (h. 1634) o el *Martirio de Santa Águeda*¹⁰ de Stefano Legnani, por buscar ejemplos relativamente laterales, podrían avalar sobradamente esta afirmación.

Heredero frontal de esta tradición del martirio gozoso acuñada por el arte religioso precedente, el *Marat* muerto pintado por David en 1793 encarna la indolencia placentera de un sufrimiento asumido como heroico coste del compromiso revolucionario. Medio siglo después, la necrófila *Ofelia* de Millais (1852) flotará en su particular Estigia, ofreciéndose también con voluptuosidad indolente y logrando componer uno de los iconos más evocadores de la dialéctica *Eros-Thánatos*.

La ecuación placer-dolor alcanza cotas de evidencia, desligada ya de las suprepeticas coartadas del decoro burgués, en el desnudo femenino crucificado

¹⁰ Obra posiblemente pintada ya a principios del siglo XVIII.



3. Francisco de Zurbarán. Santa Águeda. 1630-1633. Montpellier, Museo Fabre.



4. Bernini. Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni. 1671-1674. Roma, San Francesco a Ripa.

que nos ofrece Albert von Keller en *Claro de luna* (1894). Crucifixión femenina turbiamente connotada un siglo después por la imagen de portada del número de septiembre de 2012 de la revista *Harper's Bazaar. España*. Una imagen que vuelve a enmascararse tras una hipócrita coartada de elegancia estética.

La condición lúbrica del martirio, en este caso de un tiroteo sinestésicamente evocado por el taconeo flamenco, merodea en la ironía contrapuntística de *La nuit espagnole. Sangre andaluza* de Picabia (1922): el pintor ha colocado las dianas de tiro al blanco, precisamente, en los puntos más erógenos de la silueta femenina desnuda sobre la que se concentran los impactos. En cambio, sin llegar a ser martirio sino simple cirugía, ni ejercicio lúbrico sino mera presencia del órgano específico, *Operación en Ginebra* de Schad (1929) asocia ambos conceptos mediante la producción de un escalofrío que atraviesa las barreras conscientes del espectador (masculino sobre todo).

Incomunicación e imposibilidad presiden la angustiada frustración que martiriza a *Los amantes* de René Magritte (1928), pero también lo hace la seduc-



5. Jacques-Louis David. La muerte de Marat. 1793.
Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

ción de un sometimiento mutuo en una especie de «cita a ciegas», exacerbada por la azarosa promiscuidad con un cuerpo desconocido. Y, en fin, una imagen intencionadamente *kitsch* de los placeres sadianos que ilustran la *Filosofía del tocador*; es lo que nos ofrece Clovis Trouille en *Dolmancé y sus fantasmas de lujuria* (1958-65).

MUERTE, REDENCIÓN Y VOLUPTUOSIDAD

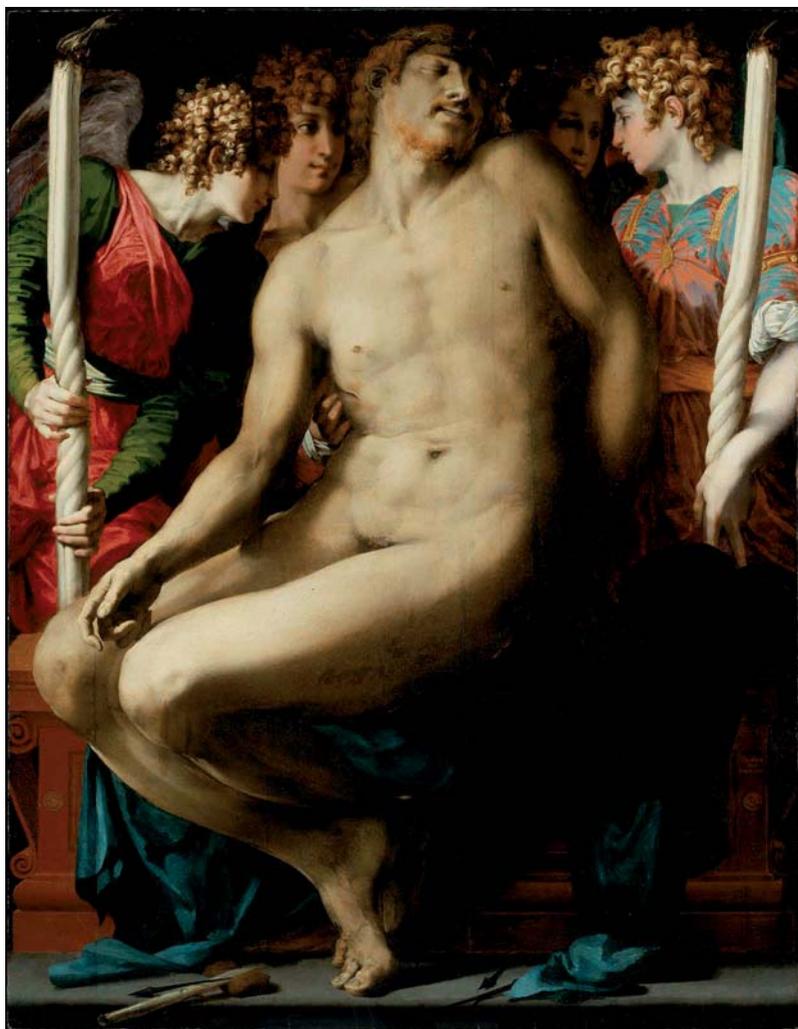
En un libro memorable, Leo Steinberg explora los componentes sexuales que con frecuencia llevan aparejadas las representaciones de Cristo en la iconografía religiosa. Adjetivaciones con frecuencia asociadas a ciertas cuestiones teológicas que articulan su mitografía¹¹.

En la medida en que los sucesos de la crucifixión señalan el clímax de esta leyenda, ya que en ella se concentra el punto crítico del mitologema civilizador que implica la noción cristiana de *redención*¹², dichos sucesos constituyen un episodio de sufrimiento especialmente idóneo para expresar la tensión *Eros y Thánatos*.

A partir del Renacimiento, las artes plásticas ofrecerán abundantes ejemplos de la paradójica coexistencia de ambos extremos. Así, Crivelli es uno de los primeros artistas que nos lega ejemplos de una evidencia insoslayable. En su *Lamentación de Cristo muerto* (1485), la Magdalena, San Juan y la Virgen toquetean a Cristo hasta componer un verdadero revoltijo orgiástico. Cristo está complacido, el grito de San Juan es casi un quejido orgásmico, la Virgen muestra la llaga de la lanzada como si fuese una vagina entreabierta, la Magdalena hurga entre las piernas del cadáver que acaban de bajar de la cruz... Mientras tanto, en el ángulo superior derecho de la tabla, un pepino y un melocotón componen una inequívoca metáfora genital masculina, algo que se repite con insistencia en otras obras del mismo pintor.

¹¹ STEINBERG, L., *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno* (1983). Trad. esp. Madrid, Blume, 1989.

¹² Con sufrimiento, el héroe Cristo (hijo de un dios y de quien era previamente una mortal) disipa el mal que supone una existencia en desorden (la de las almas en pena que aún no tienen expectativa de paraíso) y civiliza la existencia en este mundo y el otro mediante la instauración de un orden (unos al cielo y otros al infierno). Es, pues, el mismo mitologema de otros héroes civilizadores como Gilgamesh, Heracles, Teseo, Perseo, Mahoma, San Jorge, Quetzalcoatl...



6. Rosso Fiorentino. Cristo muerto con ángeles. 1525-1526. Boston, *Museum of Fine Arts*.

También es lúbricamente dolorosa la promiscuidad física con que Botticelli enlaza un racimo de figuras en su *Pietà* (h. 1495). Pero sin duda la obra que expresa con mayor intensidad este entrelazamiento explícito entre amor y muerte, entre necrolatría y pulsión orgiástica es el *Cristo muerto con ángeles* de Rosso Fiorentino (1525-26). Un artista que en esta obra se supera a sí mismo, pues años antes ya había representado a Cristo con gesto orgásmico en *Deposición de Cristo* (1521).



7. *William Holman Hunt. La luz del mundo. 1853.*
Oxford, Keble College.

El anuncio de su propia muerte redentora, es lo que muestra Cristo en *La luz del mundo* pintada por Holman Hunt (1853), mediante la doble lectura de la figura que la luz del farol engendra sobre su túnica. Una figura que, además de reflejo luminoso, evoca un cuerpo masculino desnudo con el falo visible y desprovisto de paño de pureza.

Los ejemplos podrían encadenarse sin solución de continuidad, al menos hasta la hegemonía de la pintura *pompier*, desde la que Bouguerau, con su *Piedad* de 1876, vuelve a insistir en el gesto sumido en el placer del Cristo muerto. Pero ya en *El calvario* (1882), Felicien Rops sustituye directamente al Cristo crucificado por un Satán itifálico al que se entrega en ofrenda una voluptuosa mujer.

Crucifixión y falo erecto nos llevan a una curiosa cadena de similitudes iconológicas. Si partimos del Cristo resucitando entre sus dos guardianes que esculpió Mateo Inurria para el *Panteón de Ángel Vélez* (1919-1921) del bonaerense cementerio de la Recoleta, observamos que el grupo de blanco mármol que se destaca sobre la base oscura compone la metáfora visual de un falo erecto, con su bálano al descubierto y sus dos testículos incluidos. Podemos corroborar tal connotación cotejando esta imagen con esa otra, también con dos lecturas, que inserta Dalí en *Torre antropomorfa* (1930). Pues bien, la doble imagen elaborada por Inurria parece ser la fuente de inspiración de la escena final de la película *La Venus de las pieles*¹³, de Roman Polansky (2013). Una escena en la que se articula con brutal ironía, la evocación del binomio placer-dolor en su más puro cuño masochiano.

IncurSIONES contemporáneas en el asunto, como las que hace Jam Montoya en su libro *Sanctorum*¹⁴, suelen tener ya un sentido esencialmente iconoclasta y provocador.

¹³ La película toma como base argumental la conocida obra homónima que el escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch publicó en 1870.

¹⁴ Junta de Extremadura, 2003.

AMORES MORTÍFEROS. AMORES NECRÓFILOS

Cuando Judith decapita a Holofernes encarna el bíblico papel de una heroína civilizadora, como también lo hace David al acabar con Goliat¹⁵. Por el contrario, Salomé o Dalila representan mitográficamente el papel de malvadas traidoras¹⁶. Sin embargo, por una u otra razón todas ellas protagonizan el vínculo entre un acto de violencia mortífera y otro de seducción carnal. Esto es, participan de una matriz argumental edificada sobre una perfecta ecuación *Eros-Thánatos*.

Por encima de las evidentes diferencias entre sus respectivos roles, estas tres míticas mujeres encarnan con más visibilidad que ninguna otra configuración legendaria femenina, un acto de rebelión de la mujer frente al hombre. Algo que invierte una jerarquía sexual de larga tradición antropológico-cultural, despertando subterráneas pulsiones matriarcales que se distribuyen entre el deseo y el temor.

La Historia del Arte nos ha dejado otro desbordante muestrario de testimonios del trasfondo simbólico de esta particular dialéctica sexual, cuya lectura psicoanalítica resulta fácil vincular con las connotaciones de un ritual de castración. Entre todos ellos entresaco caprichosamente algunos ejemplos.

En *Regreso de Judith a Betulia* (1470), el joven Botticelli absuelve a Judith del trance de la violencia mortífera y sexual vivida durante su heroico sacrificio, subrayando la delicada y núbil feminidad de su semblante. Algo de este matiz absolutorio se detecta en el impresionante *Judith y Holofernes* (1598-99) del Caravaggio, pues a la horrorosa evidencia visual del acto de decapitación se contrapone el gesto de disgusto con que una Judith asume la dureza de los avatares de su heroico sacrificio. En cambio, cuando Artemisa Gentileschi vuelva a tratar el tema en 1620, la crispación gestual de Judith solo se referirá a la dificultad física que supone separar una cabeza de su tronco. Es como si la decapitación del caudillo asirio hubiese sido acometida con plena convicción y sin disgusto alguno. Pero la *Judith y Holofernes* pintada por Goya en los muros de la Quinta del Sordo (1820-21) encripta oscuramente los significados personales o históricamente centrífugos con que el genio aragonés pudiera haber pertrechado el mito bíblico¹⁷.

¹⁵ A su vez ambos encarnan metáforas del pueblo judío, entendido como pueblo elegido que lucha heroicamente por su supervivencia. Algo que vuelve a repetirse, transfigurado, en la actual propaganda sionista.

¹⁶ A la herencia connotativa de tales heroínas se ha referido ampliamente Erika Bornay en un libro ya clásico: *Las hijas de Lilith* (trad. española, Madrid, Cátedra, 2005).

¹⁷ Afortunadamente, Valeriano Bozal participa en este simposio y en el debate nos habrá iluminado al respecto.



8. Artemisa Gentileschi. Judith y Holofernes. 1620. Florencia, Galleria degli Uffizi.

En las representaciones de Dalila traicionando a Sansón, la figura femenina suele tener un tratamiento más secundario. Aunque Lucas Cranach, el Viejo (*Sansón y Dalila*, h. 1537) traduce el episodio en términos de amable escena

cortesana, parece que a Dalila se le atribuye habitualmente una talla moral que no sobrepasa la de una prostituta encargada de engatusar al héroe bíblico. Así, en la versión de Rembrandt (*Sansón cegado por los filisteos*, 1639), Dalila abandona asustada la escena nada más cumplir su parte del trato, desvinculándose a toda prisa del mítico relato. En cambio, la Dalila de Van Dick (*Sansón y Dalila*, 1618-20), continúa implicándose en el objetivo de la emboscada, pidiendo silencio para que Sansón no despierte. Revestida por los atributos malsanos de su pérfida traición, la Dalila de Solomon Joseph Solomon (*Sansón y Dalila*, h. 1887) le demuestra al héroe domeñado que ha logrado humillarlo.

Muy diferente es el tratamiento de la figura de Salomé. En la *Salomé* de Regnault (1870) lo que se nos representa es una pícara y lozana muchacha que (lebrillo y machete para cercenar nuestra cabeza aparte) nos invita a una alborozada juerga. Pero tras la accidentada presencia pública de la obra de Óscar Wilde¹⁸ la identidad de Salomé cambiará visiblemente de rumbo.

Ya en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la *Salomé* de Wilde (1894), la fascinación por el mal, la perfidia y el deseo necrófilo quedaron asociados a la imagen de mujer fatal que invariablemente acompañará las representaciones de Salomé. En el cuadro de Pierre Bonnard (*Salomé*, h. 1900), la hijastra de Herodes contempla ufana la cabeza cortada del Bautista, que le devuelve una mansa y melancólica mirada. La de Lovis Corinth (*Salomé II*, 1900) inspecciona su trofeo como si fuese una gran señora que, en el mostrador de un comercio, comprueba la calidad de una mercancía.

De alguna manera, las dos fascinantes Judith pintadas por Klimt en 1901 y 1909, han asumido ya los rasgos de perfidia de una Salomé que exhibe orgulloosamente su presa. En realidad, representan mujeres de la alta sociedad vienesa que hubieran asumido roles de mujer fatal a través de una altanera displicencia, satisfaciendo así, mediante coartada estética, los ocultos deseos de una sociedad machista que, en las trastiendas de una moralina hipócrita, fantasea con masoquistas sometimientos. En la versión de Von Stuck (*Salomé*, 1906), el regocijo triunfal de Salomé se ha tornado exhibición sexual provocadora y morbosa. Es un asunto sobre el que volveremos en el siguiente apartado.

La dialéctica *Eros y Thánatos* también se encuentra inserta en el críptico aparato simbólico que cobija el sentido de *La mariée mise à nu par ses célibataires*,

¹⁸ Publicada en 1891 en versión francesa, la *Salomé* de Wilde se publicó en inglés en 1884. Tuvo que estrenarse en París en 1896, ya que en Inglaterra, por la prohibición de representar temas bíblicos y, sobre todo, por el rechazo a la homosexualidad de Wilde, no pudo representarse hasta 1931. En 1905 se estrenó en Dresde una ópera de Richard Strauss basada en el relato de Wilde.



9. Lovis Corinth. Salomé II. 1900. Leipzig, Kunst Museum.

même (1917-23), de Marcel Duchamp. Con frecuencia se ha puesto de relieve la analogía formal que existe entre algunos elementos que articulan la figura de la casada protagonista de la parte superior de este *Gran Vidrio* y la imagen de una mantis religiosa¹⁹. Un parangón visual que conlleva significados próximos a aquellos que emanan de las representaciones de las «hembras castradoras» antes mencionadas²⁰. Igualmente, se ha señalado la evocación visual que

¹⁹ Y quiero rendir homenaje aquí a nuestro añorado Juan Antonio Ramírez, citando su libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 123 y ss.

²⁰ Según una idea muy extendida a partir de cierta literatura entomológica de siglo XIX, aún poco fundamentada, la hembra de la mantis devora al macho tras el apareamiento. Sin embargo, esto solo ocurre de vez en cuando y por motivos exclusivamente asociados a las necesidades de la nutrición.

algunos de sus fragmentos hacen de cierto instrumental quirúrgico utilizado en ginecología, lo que convocaría ecos de una ambigua promiscuidad entre vagina y objeto de acero. No hacen falta más explicaciones.

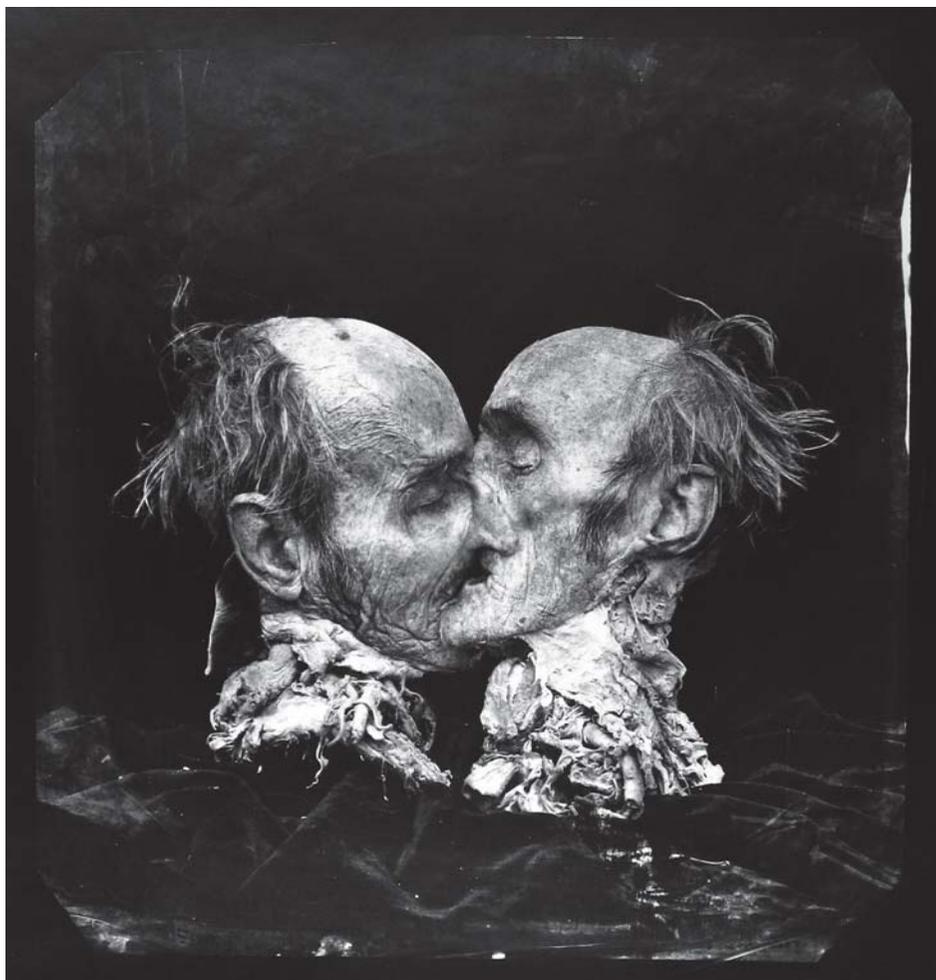
En el arte de cuño feminista, sin embargo, la imagen de la danzarina decapitadora suele protagonizar una irónica revancha frente a la dominación patriarcal, como muy bien evidencian la *Salomé* de Cindy Sherman (1990) o la obra homónima de Jennifer Linton (2002).

Este protagonismo de una muerte que merodea alrededor del amor facilita la tangencia entre amores perversos y amores necrófilos. Si establecemos el umbral de nuestra mirada a principios del siglo XIX, dejando así al margen la tradición barroca del *vánitas*, volvemos a toparnos con las *Pinturas negras* de Goya. Y es que se ha dicho que el mural conocido como *La Leocadia* (1820-21) tal vez podría representar simbólicamente a la amante del pintor frente a la imaginaria tumba de este, lo que a su vez desembocaría en un oscuro laberinto de significados asociados a la vejez, en los que pulsión de muerte, deseo renovado y declive sexual podrían estar entrelazados.

Ya en 1808, *El entierro de Atala* de Girodet había representado el cadáver de la heroína cristiana cantada por Chateaubriand²¹ como si estuviese voluptuosamente complacido al recibir la luz de Cristo. Esto es, casi como una Dánae recibiendo a Zeus bajo la forma de una lluvia dorada. Cuatro décadas después, el extravagante pintor austriaco Antoine Wiertz representó a Rosa Teresa Vercellana, amante de Vittorio Emanuele II de Saboya, en un cuadro conocido como *La bella Rosine* (1847). Y lo hizo mostrando a la muchacha (protagonista ya entonces de un amorío que escandalizaba a la corte de Saboya) en diálogo frontal con un esqueleto.

Tópica resulta casi para el imaginario español la manera en que Pradilla pintó a una *Doña Juana la Loca* poseída por el amor ante el cadáver de Felipe el Hermoso (1877). También se ha afianzado en todo el imaginario occidental ese grupo escultórico que representa a una mujer abrazando un cadáver envuelto en un fino sudario, modelado por Giulio Monteverde para el *Monumento funerario de la tumba de Valente Celle* (1893) del genovés cementerio de Staglieno. Aunque, si paseáramos por dicho cementerio, veríamos cómo las imágenes escultóricas de contenido explícitamente necrófilo saldrían a nuestro paso cada dos por tres.

²¹ Chateaubriand había publicado en Francia su novela *Atala* muy poco antes, en 1801.



10. Joel Peter Wittkin. El beso. Años noventa.

La turbia sensibilidad de Julio Romero de Torres, que encerrado en el microcosmos cordobés fue capaz de recalentar una y otra vez su inicial simbolismo, nos depara ejemplos que hacen resplandecer la pulsión necrófila en toda su crudeza. Ello se percibe, por ejemplo, en *La gracia* (1913-14) donde unas amorosas monjas manosean el cadáver de una pecadora. Mucho más aún se detecta en *La muerte de Santa Inés* (1918), obra claramente inspirada en la *Atala* de Girodet y retomada por Pedro Almodóvar, precisamente por su evidente contenido necrófilo, en una memorable escena de la película *Hable con ella*

(2002). Pero donde dicha connotación se percibe con mayor intensidad es en las representaciones que el cordobés hizo de *Salomé*. En la de 1917, la pérfida heroína toquetea ufanamente una cabeza cortada de aspecto femenino. Y en la de 1926 cruza compungida sus manos junto a una cabeza masculina en plena putrefacción. Algo esto último que, sospechosamente, enlaza con esa muletilla del «carnuzo» alrededor de la que, medio en serio, medio en broma, en ese mismo año ironizaban ya Lorca y Dalí en la Residencia de Estudiantes²². Pero con estas imágenes de Salomé, Romero demuestra sobre todo que se ha uncido a la evidencia necrófila que Wilde dejó cristalizada en la escena final de su obra teatral, cuando la protagonista besa la cabeza cortada del santo. La *Salomé* de Lucien Levy (1896), por ejemplo, había mostrado ya dicha escena de manera explícita.

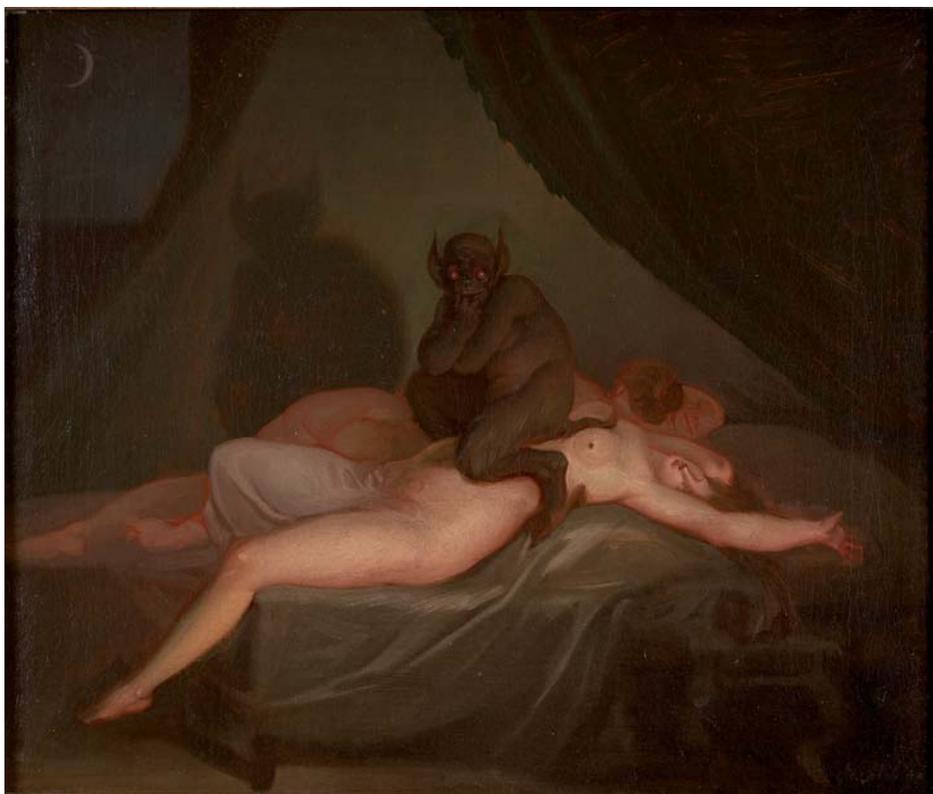
La connotación necrófila se manifiesta en otra paradójica asociación, como es la del trasfondo erótico del cuerpo mutilado. Así, *El elefante de las Célebes* (1921) de Max Ernst inaugura, todavía desde el dadaísmo, una resonancia iconológica que retomará intensamente el surrealismo. Por ejemplo, lo hará Dalí a partir de *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y de *Cenicitas* (1927-28). También aparece en algunas de las figuraciones de nuevo cuño que colman el periodo de entreguerras, como ejemplificaría el flamenco Pyke Koch con su *Rapsodia de los barrios bajos* (1929).

Vecina a este oscuro apetito por la mutilación se sitúa la pulsión antropófaga, mencionada ya a propósito de la *Santa Águeda* de Zurbarán. Sin salirnos del imaginario surrealista, *Mi niñera* (1936) de Meret Oppenheim o las dos piernas atravesadas por un cuchillo de mesa, realizadas por Jindrich Styrsky en 1935 (una obra carente de título), pueden constituir dos buenos ejemplos.

En fin, en Delvaux, Bellmer, Duchamp, Wittkin... podríamos cosechar ejemplos poseídos por intensas connotaciones necrófilas²³.

²² Como ha demostrado Santos Torroella en numerosas publicaciones, el «carnuzo» fue una figura retórica inventada por Lorca y Dalí que sirvió como *leitmotiv* para un *non nato* libro que iba a llamarse *Los putrefactos*. Poco después, las alusiones visuales de Dalí a la putrefacción serían continuas y no ajenas al asunto que nos ocupa.

²³ Valgan como ejemplo la obras de Paul Delvaux (*Venus dormida*, 1944), Hans Bellmer (*El amor y la muerte*, 1963), Marcel Duchamp (*Dándose. 1.º el salto de agua. 2.º el gas de alumbrado*, 1946-66) o Joel Peter Wittkin (*El beso*, años noventa).



11. Nicolai A. Abildgaard. La pesadilla. 1800. Colección particular.

SUEÑOS Y EXPECTATIVAS BIFRONTES

Cuando Füssli pinta *La pesadilla* (1791²⁴), bajo el monstruo que atormenta a la durmiente destaca la gesticulación de ensueño voluptuoso que experimenta esta. Más cruda es aún la representación que del mismo tema realizó Abildgaard en 1800, ya que la trufó con ecos lésbicos. Se trata de imágenes que, desde el mismo umbral de la Edad Contemporánea, enuncian la vigencia subterránea de una equivocidad en los deseos y las obsesiones, nada ajena a la mayoría de los aspectos que estamos frecuentando.

²⁴ Existen otras versiones de este tema realizadas por el mismo artista.

Así, en la famosa *Anunciación* pintada por Rossetti en 1850, la joven virgen se aterra ante una flor que simbólicamente alude a la integridad de su himen y no queda claro si lo hace en el mismo sentido que enuncia la Teología o en el contrario. Porque, simultáneamente, se muestra como poseída por una extraña seducción. Ambigüedad emocional que el mismo artista repetirá muchas veces (por ejemplo, en *Beata Beatrice*, 1863), superponiendo claves de espiritualidad y sexo sobre una gestualidad de éxtasis. Al igual que el prerrafaelismo de Rossetti, el simbolismo de Ferdinand Khnopff ahonda en la ambigüedad bifronte de los deseos y las evocaciones oníricas, como manifiestan *El secreto* (1902) y *Caricias* (h. 1895).

Nuevamente es Romero de Torres quien nos brinda asertos visuales muy sonoros de esta cenagosa ambigüedad. Sobre todo en un ejemplo donde vuelven a mostrarse con intensidad esas conexiones Dalí-Romero de Torres que antes he insinuado. Contemplando *La saeta*, cuadro pintado por el cordobés en 1918, no sería nada descabellado pensar que una de las secuencias más emblemáticas de *Un perro andaluz* (Dalí y Buñuel, 1929), o elementos de obras dalinianas capitales como *El hombre invisible* (1929-33) y *El fenómeno del Éxtasis* (1933) o, incluso, ese peculiar y repetido recurso que Dalí hace de una muleta que soporta elementos flácidos, puedan tener su origen en esta obra de Julio Romero de Torres²⁵. Me explico. Si nos fijamos en las manos del ciego que escucha la saeta que la mujer canta con extraña expresión de éxtasis, vemos que parecen tocar imaginaria y sinestésicamente sus pechos, al igual que lo imagina el protagonista de *Un perro andaluz* en la secuencia a la que hemos hecho alusión. A su vez, invertidas y vistas desde un punto situado en el interior del cuadro, las manos del ciego son similares a las que aparecen en *El hombre invisible* (1929). Manos que tanto en el cuadro de Romero como en el de Dalí parecen flanquear un espectral aparato genital masculino, a la vez que también evocan la cornamenta de un alce. En cuanto a la expresión de éxtasis de la protagonista de *La saeta*, hoy nos traería invariablemente a la memoria el fotomontaje *El fenómeno del éxtasis*, que Dalí realizó en 1933. Y puedo terminar diciendo que, aunque lo de la muleta que empuña la muchacha lo sugiero ya solo a título de inquietante e irónica coincidencia, no ocurre así con esa ostentosa exhibición del zapato de tacón y la media de la conmovida cantante²⁶, que en el cuadro de Romero

²⁵ De hecho, Romero fue profesor de Dalí en la Academia de San Fernando y está evocado en las memorias del ampurdanés a través de la descripción de un extraño sueño.

²⁶ Que, por otra parte, redundan visualmente los motivos representados en el pie del barroco reclinatorio.

de Torres establecen una insoslayable clave de transgresora y fetichista obsesión erótica. Cosa que también suele rodear la mayor parte de las obras realizadas por Salvador Dalí.

Atracción, temor, pulsión de un *Eros* asediado por *Thánatos*, gravitan sobre *La danza* que Picasso pintó en 1925, estableciendo con este cuadro un puente privilegiado con los parajes semánticos que frecuentaría habitualmente el surrealismo. En esa misma órbita de pulsiones bifrontes se sitúan otras obras del malagueño, como puede ser *Figuras al borde del mar* (1931).

Por otra parte, si recorriéramos la iconología surrealista, resultaría casi ocioso mencionar la vigencia de este conflicto argumental²⁷ repasando imaginarios como, por ejemplo, el desplegado por Dalí durante los años treinta²⁸.

LA SEDUCCIÓN DE LO FATAL

Finalmente, la clave de esta continua asociación entre *Eros* y *Thánatos* podría cifrarse en esa extraña seducción que siempre entraña lo prohibido, lo maléfico, lo fatal... Algo que, por supuesto, no tendría sentido intentar explicar aquí, ni desde la filosofía, ni el psicoanálisis, ni la ética ni cualquier otro instrumento solvente de análisis ideológico. Pero que, sin duda, se hace patente en cuanto sobrevolamos, como ahora lo estamos haciendo, el territorio visual de la Historia del Arte de la Edad Moderna y Contemporánea.

A partir del amplio espectro literario y artístico del simbolismo, la seducción del mal se convirtió en un verdadero *leitmotiv* de la cultura, que ya no se ha abandonado nunca. Ya sea a través de evidencias trivialmente palmarias como la que nos muestra Félicien Rops en *Las tentaciones de San Antonio* (1878). Ya sea a través de esa asunción consciente y lúcida de la atracción ejercida por lo fatal que nos describe visualmente Georges de Feure en *La voz del mal* (1895).

La nómina de atractivas maldades desplegada por el simbolismo se revela interminable, incluso escogiendo los ejemplos casi a tientas: Vrubel (*Cabeza de demonio*, 1891), Von Stuck (*Pecado*, 1894), Ferdinand Khnopff (*Cierro la puerta tras de mí*, 1891), Jean Delville (*Medusa*, 1893), Carlos Schwabe (*La muerte del sepulturero*, 1895), Klimt (*Sirenas*, h. 1899), Eduard Munch (*Amor y dolor* (*Vampiro*), 1894), Picasso (*Margot*, 1901)...

²⁷ Según la 5.ª acepción de la RAE, *Conflicto* sería: «M. Psicol. Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos».

²⁸ Baste como ejemplo, en la línea de salida de esa década, *El juego lúgubre* (1929).



12. Mijail A. Vrubel. Cabeza de demonio. 1891.

Mediando ya los años veinte del nuevo siglo, *La maja maldita* de Federico Beltrán Massés empaquetó con evidencia decorosamente digestible la atracción ejercida por la perversidad. Lo hizo a fin de que esa turbia pulsión pudiera ser consumida por la hipocresía moral de su audiencia altoburguesa. Algo equivalente a lo que, décadas después, supondría la película *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) como alivio *massmediático* de los picores que sufrían en sus partes bajas las clases medias biempensantes. Nada que ver con la intensidad crítica que Grosz supo enarbolar desde el trasfondo de obras como *Suicidio* (1916) o *Juan, asesino sexual* (1918).

Volvamos sobre el patológico magnetismo erótico que a veces ha emergido del horror de la mutilación. Cuando el ferrarés Francesco del Cossa representó a Santa Lucía contemplando sus ojos amputados (*Políptico Griffoni*, 1471-72), solo dejó traslucir una humorística sensación de repugnancia en el rostro de la santa mártir. Una actitud muy distinta a la experimentada sinestésicamente por el espectador que contempla, casi físicamente sobrecogido, la famosa escena de la navaja de afeitar en la primera escena de *Un perro andaluz* (Dalí-Buñuel, 1929).

Pero algo diferente ocurriría cuando en la segunda década del siglo XX comenzaron a circular por Occidente tarjetas postales con fotografías del *Suplicio*



13. *Dennies Hopper e Isabella Rosellini en un fotograma de Terciopelo azul (David Lynch, 1986).*



14. *Fotograma de Portero de noche (Liliana Cavani, 1974).*

de los cien cortes. Se trataba de la espantosa tortura y ejecución pública de Fu-zhu-li, que tuvo lugar en China a principios del siglo XX. Aquellas imágenes circularon rodeadas de un morbo clandestino, afín al suscitado por la imagen pornográfica explícita. También fueron vistas las de un similar suplicio, aplicado a otro pobre reo que ha pasado a la historia como el *Pseudo Fu-zhu-li*. De hecho, estas últimas sirvieron de modelo a Gutiérrez Solana para dos versiones del cuadro conocido como *Suplicio chino* (h. 1917 y 1930).

Las fotos de ese segundo suplicio fueron publicadas por George Dumas en su *Traité de Psychologie* (1922) y dadas a conocer a Georges Bataille por su psiquiatra²⁹. Parece que fueron estas fotos así como la información gráfica sobre la cogida y muerte del torero Granero (cuyo ojo fue atravesado por el pitón de un toro el 7 de mayo de 1922) los pilares de inspiración de su famosa *Historia del ojo*³⁰, verdadero paradigma del *Eros-Thánatos* en la cultura del siglo XX.

Hay un extraño cuadro de Dorotea Tanning, titulado *Pequeña música nocturna* (1946), que difícilmente puede no relacionarse con una extraña y sugestiva presencia, casi acústica, del mal. Cuatro décadas después, la espléndida película *Terciopelo azul* de David Lynch (1986) merodea alrededor de la atracción que ejerce la perversidad y, en determinadas escenas, connota la presencia del mal a través del extraño ruido de una maquinaria que satura sordamente la banda sonora.

Dolor, deseo, mutilación e itinerario hacia la autólisis... fueron ingredientes que giraron alrededor del accionismo vienés, como nos muestran los testimonios fotográficos de la *Acción 6*, realizada por Rudolf Schwazkloger en 1966. Lo que en el grupo vienés se mostraba vecino ya a lo plenamente patológico nos parece hoy mero ejercicio de estetización voluptuosa de contravalores, completamente *kitsch*, cuando volvemos a visionar películas como *Portero de noche* (Liliana Cavani, 1974) o *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1976). A la vista del envejecimiento experimentado por estas dos películas, realizadas sin embargo por dos magníficos directores, resulta irónico que, en el fondo, acabe pareciéndonos más sincera incluso un paradigma del cine *gore* como *Re-animator* (Stuart Gordon, 1985).

En fin, es la atracción de lo fatal lo que protagoniza la primera escena de *Tesis* (Amenábar, 1996): la protagonista sabe que hay un cadáver mutilado por

²⁹ Quien las utilizaría años después para ilustrar su obra *Las lágrimas de Eros* (1961).

³⁰ Publicada en 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch y posteriormente ilustrada por Hans Bellmer en su edición de lujo (París, 1944).



15. Fotograma de *Salò o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1976).

el accidente que acaba de ocurrir en el metro. Le repugna (nos repugna) pero no puede (no podemos) evitar la atracción de mirarlo.

Estetización oportunista es lo que hacen Jake & Dinos Chapman en *Grandes obras - en contra de los muertos!* (2003) o en *Sex I* (2003). O lo que hizo Bruce la Bruce en una *performance* que tuvo lugar en *The Hole Gallery* (Nueva York, 6 de junio de 2012). Reedición oportunista del accionismo vienés, en una estetización del dolor pretendidamente política, es lo que acaba de hacer Piotr Pavlensky en sus *performances* contra la política de Putin en la plaza Roja de Moscú (noviembre de 2013), o contra la situación de los enfermos mentales en Rusia (Muros del Instituto Serbsky de Psiquiatría Social y Forense de Moscú, octubre de 2014). En la primera se clavó los testículos al suelo, en la segunda se cortó el lóbulo de una oreja.

Melancólico final para este recorrido, ya que en estos últimos ejemplos, la compleja dialéctica entre *Eros y Thánatos* se ha convertido en un mero parque temático.