

de construir una idea propia de lo real basada en la experiencia empírica⁴. La iniciativa y finalidad de la figuración radica, en su sentido más metafísico, en proveer esta experiencia directa de aprehensión de lo real, sin intermediarios. Se convierte manualmente la imagen percibida en una mimesis bidimensional de la misma, que creará al mismo tiempo una impresión interna del objeto, y tiene como meta convertir esta imagen mental en un símbolo.

El lenguaje, en este caso, es también un fin en sí mismo. Benjamin propone también, mediante la alegoría de las constelaciones, que las ideas con las que se construye el lenguaje cuentan con una semejanza extrasensorial entre ellas, de modo que se asocian más allá de la imagen y pueden al mismo tiempo mostrar equivalencias. Se construye entonces un sistema mutable que mediante las asociaciones adquiere una vida propia. La naturaleza figurativa de los sueños es un punto más que nos llevará a adoptar las ideas junguianas como brújula.

Ya hemos resaltado mediante las citas de Jung al inicio del capítulo, la terrible patología del inconsciente moderno al carecer de símbolos con los cuales conversar con su propia naturaleza. En última instancia, la finalidad de este proyecto es desarrollar un lenguaje que pueda reconciliar esta brecha, si no de modo colectivo, aunque sea de modo personal. Bajo este enfoque, emprender la construcción de tal lenguaje vendría a ser, sin exageraciones, el fin último del arte en nuestro tiempo.

⁴ “Las categorías centrales que formula este ensayo, en torno a la uniformización, aislamiento, y manipulación mediáticos de las masas, al empobrecimiento de la experiencia y la desarticulación del sujeto del conocimiento como un individuo autónomo capaz de efectuar una experiencia de lo real recogen, entre otros, estos aspectos elementales de la crítica benjaminiana.” Introducción por Eduardo Subirats en BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, pág. 12, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1991

Símbolos

Por incentivo de ambos asesores, se desarrollará aquí una sección dedicada al simbolismo interno de la serie pictórica desarrollada en el proyecto, para, una vez consolidados sus aspectos estéticos, profundizar en la motivación detrás de las imágenes.

Usamos términos simbólicos para insinuar o intuir aquello que reconocemos más allá de nuestro entendimiento corriente. Es por ello que todas las religiones se valen de lenguajes simbólicos como herramientas esenciales para su desarrollo.

Pero no todos los símbolos se adquieren de forma consciente y formal. Es importante tomar en cuenta que el hombre produce símbolos espontáneamente mediante la libre asociación y los sueños. El último punto, sobre el Acéfalo, tratará este curioso fenómeno.

Se busca, adoptando la perspectiva junguiana, aplicar las categorías propuestas por Jung a los símbolos que han aparecido, sea de forma espontánea o premeditada en el desarrollo de estas imágenes. Estas categorías vendrían a ser las siguientes:

Símbolos de transformación

- La copa

En su naturaleza cóncava, la copa, al igual que cualquier recipiente, cumple la función de un simbolismo femenino. Este contenedor puede implicar tanto generación como muerte, es, a un tiempo, receptor y fuente.

En la transubstanciación, se asume que dentro de la copa, el vino se transformará en la sangre que simboliza.

Cabe resaltar que la alegoría como genero pictórico, suele implicar la figura de una mujer joven la cual, portando distintos objetos, se convierte en la representación de un concepto, (por ejemplo: la alegoría de la fe, de la patria, las virtudes teologales, etc.)

Antes que nada, la copa aparece en este proyecto junto a las figuras de lo nocturno y lo femenino en su misterio y condición de "Anima". Nos referimos al Anima, bajo la guía de Jung y Hillman, como una proyección femenina que personifica los aspectos ignotos, intuitivos e incluso proféticos de la personalidad. Implica por consiguiente una receptividad a lo irracional que es difícil de adoptar para el hombre moderno.

Es importante contrastar el aspecto múltiple y líquido de lo femenino en contraposición a la voluntad de unidad y solidez de lo masculino que será discutida en el simbolismo del sol.



Respecto a la multiplicidad, en La Diosa Histérica, las tres mujeres implican tres aspectos femeninos asimilados en occidente casi a modo de prejuicio, del mismo modo que el concepto de histeria ha estigmatizado la aparente irracionalidad femenina para asegurar el dominio masculino. Estas tres figuras vendrían a ser: La madre, al centro de la escena, de forma entronizada y central, la virgen, quien la adora, y del otro lado, la ramera, quien tradicionalmente es identificada con la disociación y la muerte.

“The whore (meretrix) is a well-known figure in alchemy. She characterizes the arcane substance in it’s initial, “chaotic”, maternal state...”That noble whore Venus”

C.G.Jung, The Collected Works, 14, 415, citado en Anima, an Anatomy of a Personified Notion, de James Hillman

- El dragón

El dragón, si bien se identifica antes que nada como reptil, implica un animal híbrido, que es muchos animales a un tiempo y que se encuentra en una transformación constante. Implica al igual que la copa contenidos del inconsciente, pero a diferencia de esta es masculino y fálico, se yergue como símbolo de lo desconocido pero en su carácter instintivo e impulsivo, no se hablaría pues, de una bestialidad, sino de una animalidad divina.

En las narraciones míticas este dragón o gran serpiente debe luchar contra el hombre o héroe, quien debe derrotarlo para instaurar o restaurar el orden del mundo. Pues en esta figura el conocimiento existe de manera inconsciente, y el hombre-dios debe derrotarlo y conquistarlo para apropiarse de ese conocimiento de manera racional y hacerlo “humano”.

La figura del Apolo Pitio y Apolo Sauróctono ejemplifica perfectamente este símbolo recurrente de transformación, tanto del hombre como de su enemigo. Del mismo modo en el Génesis la serpiente habla a Eva, reforzando el hecho de que este animal primordial se relaciona con el lado tabú de la femineidad previamente mencionado (es decir, la figura de la ramera, el anima negativa, aquel estado caótico, maternal y ctónico), entrando en enemistad con el hombre.

La iconografía del dragón usada en esta serie es apropiada a partir de un grabado de “La Fuga de Atalanta” de Michael Maier, 1617.

Símbolos de trascendencia

- El Sol

El sol es invariablemente masculino, al menos en el simbolismo occidental y todas las mitologías que lo componen. Funciona en todos los casos como una auto afirmación del ego fálico, el ser que afirma su existencia y busca expandirse y dominar todo el mundo que percibe. Su recorrido a través del cielo, su aparente muerte y resurrección, han sido el eje de innumerables mitos, y es la narrativa que adopta este proyecto pictórico en cuanto a sus contenidos simbólicos.

“Y cuando grito: SOY EL SOL, me sobreviene una erección completa, pues el verbo ser es el vehículo del frenesí amoroso.”

Georges Bataille, El Año Solar

Sin embargo, el Yo es incapaz de conocer su propia naturaleza, del mismo modo en que el inconsciente es tierra ignota para el mundo consciente, de este modo, la afirmación completa de la propia existencia parece nunca ser posible.

En Éxodo 3:14, al decir “Yo soy el que soy”, Dios parece ser el único ser en condición de confirmar su propia realidad y/o el conocimiento de la misma. Del mismo modo, la iconografía del Cristo resucitado es siempre solar (tómese como ejemplo la obra de Grünewald incluida más adelante). Ambas cosas parecen ir de la mano con la exclamación “SOY EL SOL”, tanto como afirmación del Yo, así como de la unidad que implica el símbolo solar.

Sin embargo, el esfuerzo de Bataille en escritos como El Año Solar, implica dissociarse de los contenidos simbólicos aprendidos conscientemente o ligados estrictamente a una forma cultural específica, y poder así intuir una forma arquetípica que no ha sido aprendida sino descubierta de forma personal, del mismo modo que Jung aconsejaba a sus alumnos, aprender tanto de simbolismo mítico como les fuese posible, para después olvidarlo todo al momento de interpretar un sueño.

El sol es invariablemente usado para referirse a una experiencia religiosa inexpressable del hombre, afirma Jung en El Hombre y sus Símbolos. Es el símbolo para referirse a lo innombrable, y puesto que se ha afirmado previamente que el símbolo existe para intuir lo que se desconoce, es tal vez el símbolo por excelencia.

El círculo es indiscutiblemente un símbolo de unidad y totalidad, el sol, en su glifo, o forma de representación aquí adoptada (pues es imposible pretender hacer ninguna representación objetiva del sol basada en nuestra experiencia visual, ya que no lo podemos ver nunca directamente en su plenitud) es un círculo que emana rayos en todas direcciones, una totalidad que se expande continuamente, de la unidad a la multiplicidad.

Pero en ninguna de las pinturas de este proyecto el sol es representado con el círculo completo y siempre se encuentra “velado”, excepto en su representación como máscara, en la que es evidentemente un objeto postizo y falso, una mimesis que solo pretende emular una imagen pero que aún no ha adquirido una unidad ni un valor simbólico propio.

Es importante enfatizar que se trata de un proceso, lo que lleva al descubrimiento de este sol propio, que se encuentra dissociado en un inicio.



En “El libro del sol” al iniciar la serie, el sol se muestra como una máscara, y atraviesa una muerte simbólica que da paso a las escenas nocturnas. Este “falso sol” pretende encarnar el dominio de la razón, que es revertido de forma explícita mediante el Acéfalo, quien se reconcilia con la corporeidad y lo irracional. Parece contradictorio que el sol, como símbolo de trascendencia, se encuentre sujeto a una transformación. La idea está en que solo en la fase final se muestra, y previamente, apenas si se intuye.

La idea, en resumen, es que en el lenguaje simbólico todo está sujeto

a la transformación y la asociación. Y lo trascendente nunca se alcanza de forma cabal, solo se puede insinuar. Solo esta ambigüedad permite la existencia del simbolismo, y es el motivo por el cual ha sido descartado por las formas de pensamiento que dependen de una estricta objetividad.

“Darum erglühete nach ihm eine neue Sonne, die Sonne der tiefe, die rätselvolle, eine Sonne der nacht”

“Entonces brillaba para él un nuevo sol, el sol de las profundidades, el enigmático, un sol de la noche”

C.G.Jung, *El libro Rojo, Liber Primus*, fol.III(v)

Intuir el mito

- El Acéfalo

Se busca abordar este símbolo como un caso de generación espontánea e inconsciente de símbolos sobre el cual se ha reflexionado posteriormente, encontrando sus distintas referencias e interesantes coincidencias.

En la relación personal con el dibujo, la creciente relevancia del cuerpo y sus formas expresivas fue dando paso a un abandono del trabajo en los rostros. En algunos dibujos los rostros apenas si se insinúan con la mancha, en otros, los ojos nunca se llegan a definir. Las figuras se despersonalizan progresivamente y se evita a toda costa el retrato. El primer paso en el proceso hacia el anonimato de los personajes en los dibujos detrás de esta serie pictórica fue la anulación de la mirada, esto se fue convirtiendo en una ley drástica, llevada a toda costa sea mediante vendas en los ojos, la distorsión o censura de la mirada, adoptando las barras negras como un anacronismo dentro del lenguaje alegórico. El siguiente paso fue la máscara. La



máscara, afirma Jung, convierte a un individuo en un arquetipo, en otros términos podríamos decir que convierte al fenómeno en númeron, o a un individuo intrascendente en un ser atemporal. De esta forma, era una manera también de evitar el retrato y entrar directamente en el lenguaje simbólico donde las imágenes resultantes hablan de más de lo que representan.

El último y más drástico paso fue la acefalía.

El primer dibujo para el "Amanecer de la carne" fue realizado en 2009, un hombre desnudo sin cabeza danzando bajo el sol, y fue solo a finales de 2014, con la pintura ya terminada, que conocí la existencia de Acéphale, la revista y sociedad secreta fundada por Georges

Bataille que usaba como insignia un dibujo de un acéfalo por André Masson. La ausencia de la cabeza, donde el inconsciente occidental pone la morada del intelecto y el alma, grafica la iniciativa del surrealismo por abordar el inconsciente incluso en sus manifestaciones más oscuras y la iniciativa de Bataille en Acéphale de ser "un provocador que no quería subvertir el orden del mundo sino moverse por las líneas oscuras del cuerpo social, y exhibirlas y arrojarlas al rostro de los aquiescentes como una cuchillada inevitable." (Margarita Martínez en su prólogo de la edición recopilatoria de Acéphale, Caja Negra Editores, Buenos Aires, 2006).

La revista en cuestión tiene como eje central una interpretación de Nietzsche que busca refutar todos los usos fascistas que en la época se estaba dando a su obra. El fascismo pretende usar y abusar de la tradición y la cultura como instrumentos para consolidar un totalitarismo. Bataille parece proponer que entre las "líneas oscuras" que componen las tradiciones, el misterio y el componente caótico y experimental del mito será siempre más fuerte que cualquier enfoque conservador que quiera simplemente servirse del mismo como excusa para un fin político. Como sociedad secreta, Acéphale proponía un arcaísmo y un regreso a rituales nocturnos característicos de una religión mística, en los cuales, según llegó a sugerir, el ritual por excelencia sería el sacrificio humano, del propio Bataille. La "Conjuración sagrada" con la que inicia el Acéphale, es en sí misma un anacronismo que escapa a las líneas que consideramos más características del surrealismo, y delinea así mismo el enfoque singular de aquella obra que busca remitirse a un ritual primordial y terrible de la humanidad primitiva.

Dentro del aspecto anacrónico de este símbolo, es importante denotar que así como en el transcurso del presente proyecto se "descubrió" Acéphale, por coincidencia con las pinturas y realizadas, ni Bataille ni Masson "inventaron" la figura del acéfalo, pues Bataille la tomó de una efigie gnóstica, representando un "Dios acéfalo con dos cabezas" (Georges Bataille, Documents, citado en: Giorgio Agamben, The Open, Man and Animal, Stanford University Press, 2009).

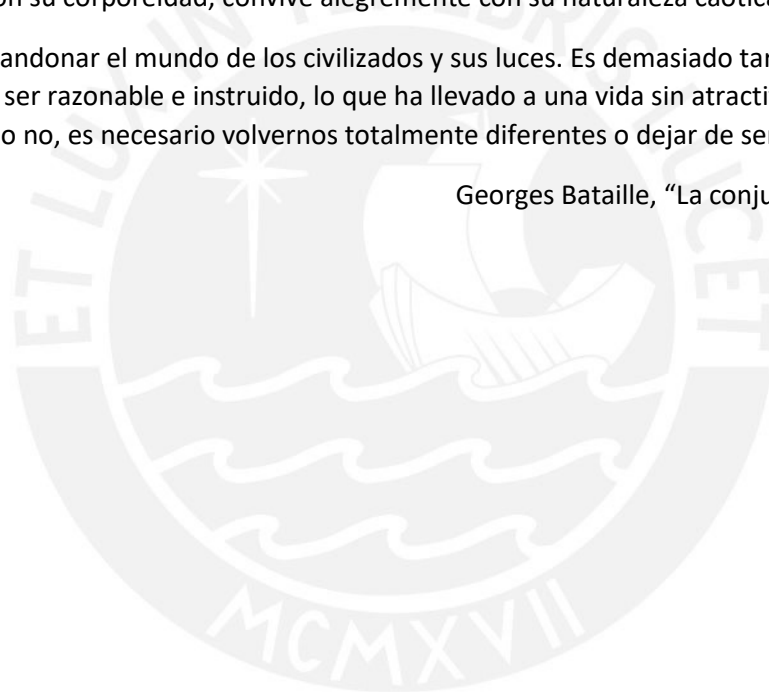
El “Bornless Ritual” de la Golden Dawn, sociedad secreta inglesa previa al Acéphale, pretende ser un ritual con base gnóstica y egipcia donde se alude a un no-nacido. Investigación posterior parece demostrar que “Bornless” es un error de traducción para lo que en realidad debería ser “sin cabeza”, ya que este mismo texto se encontraba en los documentos conocidos como Papiros mágicos griegos (textos mágicos del Egipto grecorromano producidos entre los siglos I a.c. al IV d.c.), pero empezando con una invocación a un acéfalo (“Headless One” en: Hans Dieter Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation*, 1992. P. 103) Y a esto se suma el epíteto “Osorronophris: Whom no man hath seen at any time.” En todo caso, esta última característica parece apuntar a que la acefalía no se trata de un mito en el que la divinidad muera o pierda su cabeza por devenir alguno, sino que el rostro y la naturaleza completa de la divinidad no es ni será percibida ni intuida por el hombre jamás. La noción de Dios como un ser Increado.

“No podrás ver mi rostro: porque no me verá hombre, y vivirá.” Éxodo, 33:20

Dentro del marco simbólico que constituye este proyecto, el Acéfalo representa una versión arquetípica del hombre que no se encuentra sujeto a la jerarquía de la razón, y que, reconciliado con su corporeidad, convive alegremente con su naturaleza caótica.

“Es hora de abandonar el mundo de los civilizados y sus luces. Es demasiado tarde para empeñarse en ser razonable e instruido, lo que ha llevado a una vida sin atractivos. Secretamente o no, es necesario volvernos totalmente diferentes o dejar de ser.”

Georges Bataille, “La conjuración sagrada”



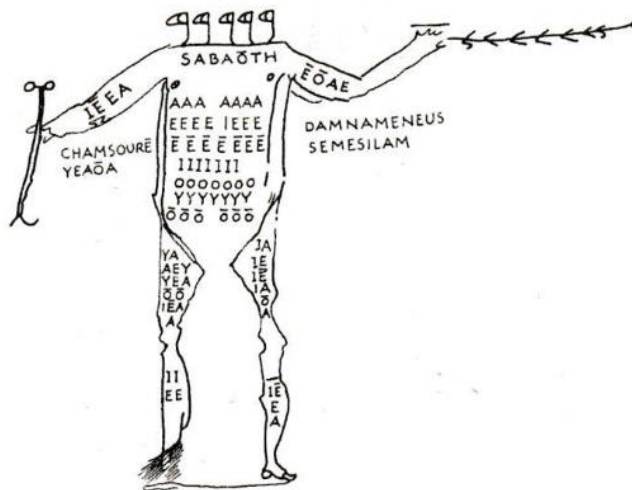


Figura acéfala en los Papiros mágicos griegos. En: *The Greek Magical Papyri in translation*, Hans Dieter Betz, University of Chicago Press, 1992

Reproducción de un camafeo gnóstico representando la figura conocida como Abraxas. En: C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015.

"Semésilam"

La figura de Abraxas presenta a su alrededor la inscripción "Semésilam" la cual también podemos ver bajo el brazo izquierdo de la figura del acéfalo. King traduce esto como el epíteto semítico "Sol eterno"⁵. Esto implicaría que ya desde esta figura existe una asociación entre el acéfalo y el sol, que fue llevada a cabo en la pintura, una vez más, sin conocimiento de este epíteto.

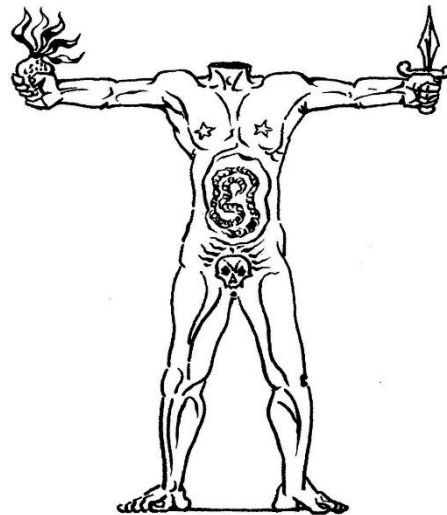
Nos conformaremos con traducir únicamente este detalle de entre las muchas inscripciones que rodean a la figura acéfala de los papiros, pues las varias ediciones que la reproducen concuerdan por igual en que gran parte de estas no tienen traducción o sentido aparente.

Sobre esto, los *Oráculos Caldeos*, textos de una época y contexto muy cercana a estas figuras, dicen: "Nunca cambies los nombres extranjeros" (fr150) Sobre lo cual Pselo comenta: Es decir, entre los diferentes pueblos hay nombres transmitidos por Dios, que tienen en los ritos una potencia inefable. Por consiguiente, «no los cambies»⁶.

⁵ C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015. Pag.246

⁶ *Oráculos Caldeos*, con una selección de testimonios de Proclo, Pselo y M.Itálico, Introducciones, traducción y notas de Francisco García Bazán, Editorial Gredos, Madrid, 1991, Pag.139

Esto se entiende en el contexto de un lenguaje no discursivo, en el cual las palabras se consideran portadoras de un poder en sí mismas. En este tipo de lenguajes el empleo del símbolo y la imagen alegórica es profuso, y se combina con el uso de palabras “numinosas”.



Reproducción de un camafeo gnóstico representando una deidad bicéfala. En: C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015.

Las dos cabezas mencionadas en el diario de Bataille más la posición de las manos superiores, portando una antorcha y una espada en la misma disposición que el *Acéphale*, llevan a pensar que ésta puede haber sido la figura que lo inspiró.

King explica que la figura presenta la cabeza de Asno de Tifón y la cabeza de chacal de Anubis.

En *Contra Celso* VI.30, Orígenes cuenta que los Ofitas, entre los arcontes con figuras animales, incluían uno con rostro de perro llamado “Erataot” y uno con rostro de asno llamado “Onoel”.

Dibujo de André Masson para la portada de *Acéphale*, 1936.

Una curiosa observación respecto a los dibujos incluidos más abajo, realizados sin conocimiento de esta figura, es que en ellos el acéfalo danza sobre el cráneo, el cual vendría a representar su propia cabeza, mientras que en el dibujo de Masson, el cráneo se encuentra en lugar de los órganos sexuales.



Mithras petra genatrix, o nacido de la piedra. Marmol de la era de Cómodo (entre el 180-192 d.C.) perteneciente al culto mitraico. Actualmente en el museo de las termas de Diocleciano, Roma.

En esta representación, Mithras parece portar los mismos atributos en las manos que las figuras de los ejemplos anteriores.

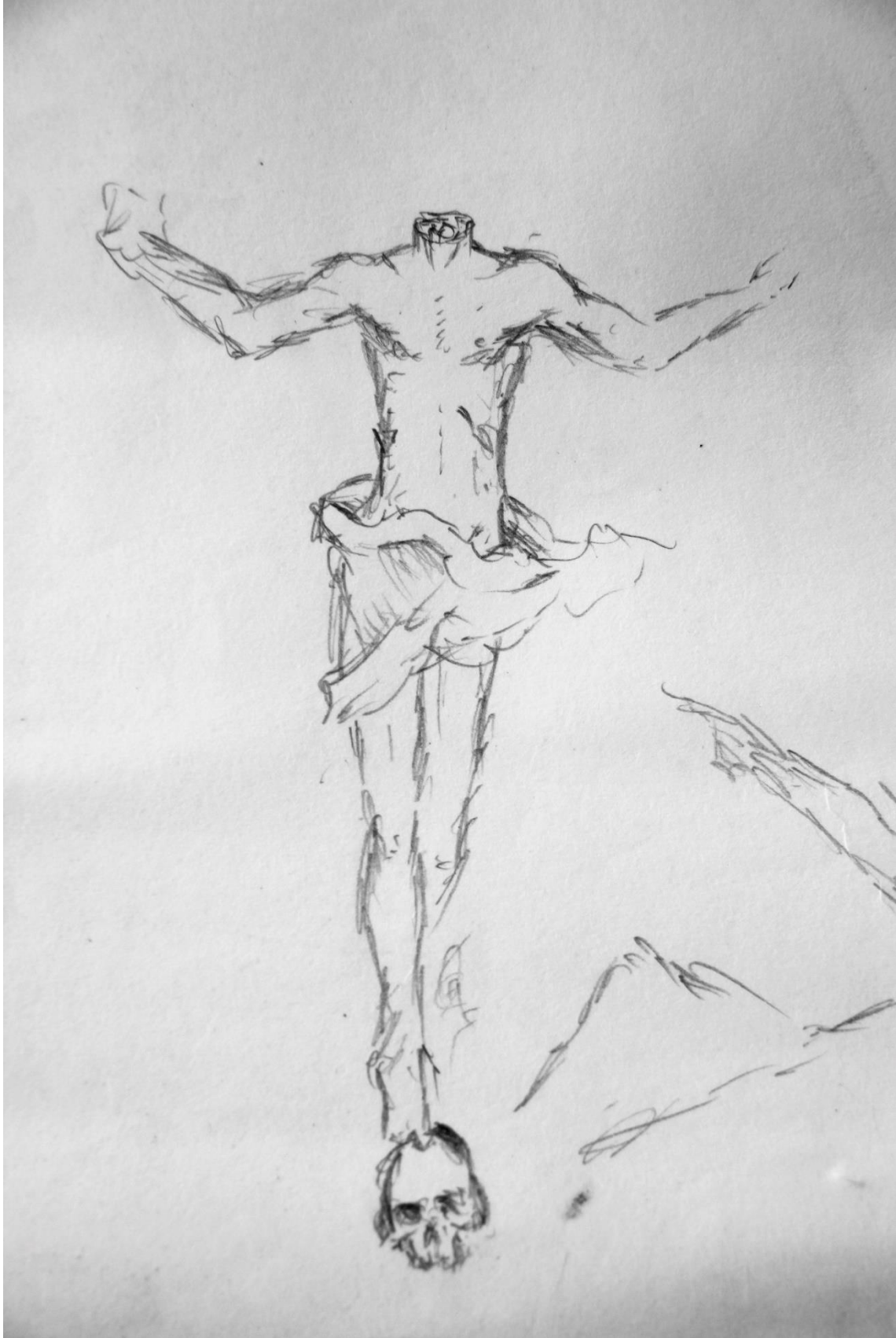
Si bien algunos autores han querido establecer un paralelismo entre Mithras y Cristo, debido a su naturaleza solar y mesiánica, las similitudes entre ambos no son mayores que con cualquier otra figura mítica que encarne el arquetipo solar, por ejemplo Apolo-Helios.



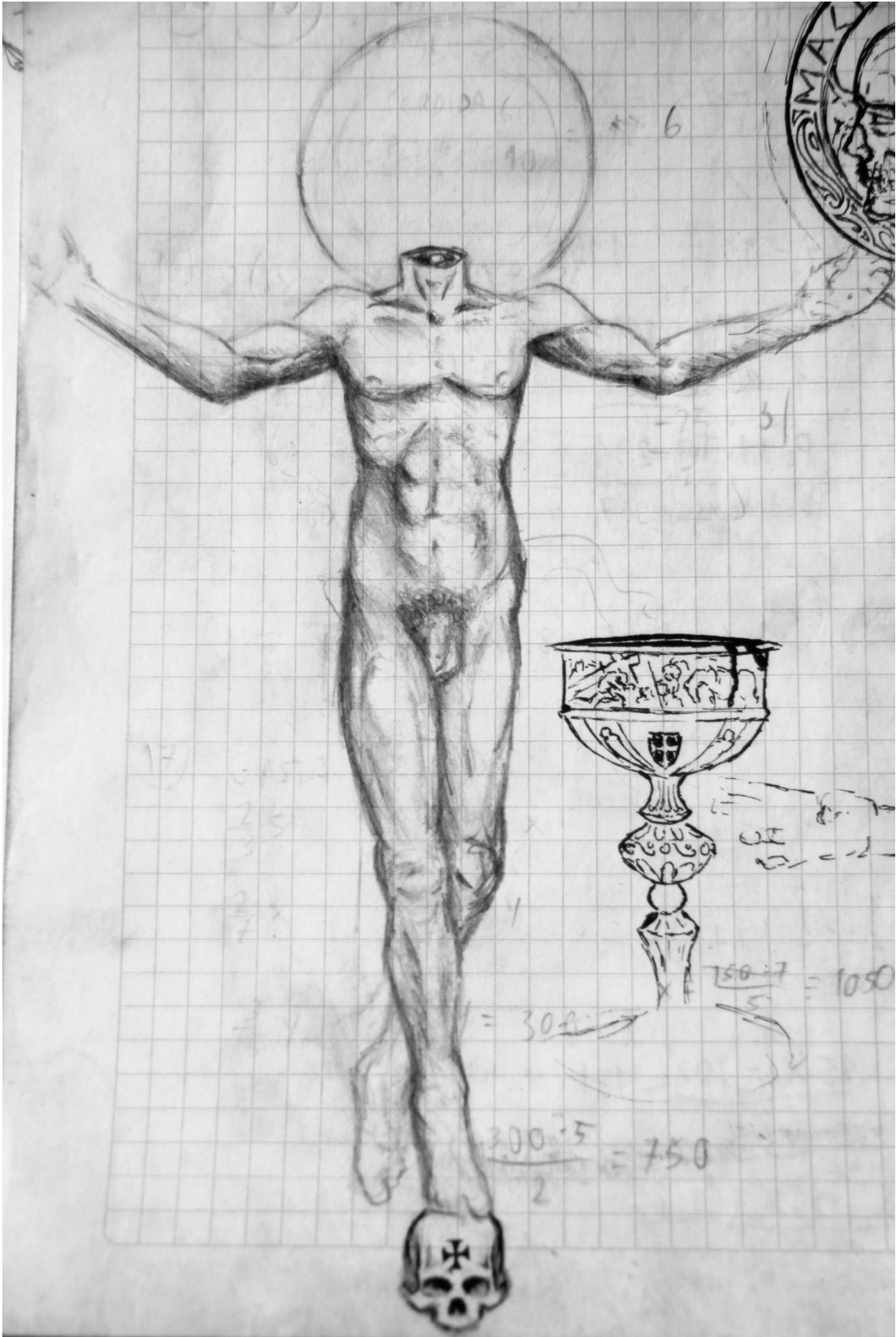
La resurrección, por Matthias Grünewald, panel del altar de Isenheim, pintado entre 1512-1516.

Esta pintura si llevaba siendo un referente artístico desde muchos años antes de realizar el presente proyecto.

La similitud de los gestos corporales de la figura resulta evidente. Es también uno de los ejemplos en que más claramente se parece representar al Cristo como arquetipo solar.



Dibujo sin título, 2007



Apunte de cuaderno, 2009

El espejo

La función del espejo como símbolo dentro de un contexto religioso parece ser la de denunciar la irrealidad del mundo frente a la realidad del plano de lo divino o mundo de las ideas. Esta vendría a ser en buena medida una lectura neoplatónica, pero en palabras más racionales podemos afirmar que el espejo, al menos *aparenta* crear otra realidad. El espejo tiene la cualidad única de ser al mismo tiempo un símbolo totalmente anicónico, pues carece de imagen propia, y es esta paradoja la que causa interés. Su representación remite al mismo tiempo a algo que es externo a lo representado.

Titus Burckhardt trata este símbolo específicamente, declarando que:

“El espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, la *contemplatio*, y en general de la gnosis, pues a través de él se ve plasmada la aproximación del sujeto y el objeto.⁷”

Al mismo tiempo, discute la noción jungiana del inconsciente colectivo, sin descartarla, pero afirmando que además del valor del símbolo como herramienta para conocer el inconsciente, este corresponde a un orden superior:

“El contenido de un símbolo no es irracional sino “suprarracional”, si podemos decirlo así, es decir, puramente espiritual. No emitimos aquí ninguna tesis nueva, sino que nos referimos al conocimiento del simbolismo tal como se encuentra en toda tradición auténtica...⁸”

Esto, claramente, situándose dentro del misticismo de una religión determinada. Esta distinción se corresponde sin embargo con la que hace Jung al diferenciar el término inconsciente, el cual usa, del de “subconsciente”, puesto que este último tiene una connotación peyorativa. La noción junguiana, por consiguiente, no niega las potencialidades latentes en el símbolo ni busca someter todos sus contenidos al examen racional, por el contrario, busca revalorizar lo simbólico, sin entrar en el lenguaje religioso.

“Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco solo en parte, entonces conoceré como soy conocido” (I Corintios, 13: 12)

En el barroco, se adoptó el espejo como símbolo de la virginidad de María, así lo muestra un grabado de los hermanos Klauber que fue reproducido en la pintura cuzqueña. Según Ramón Mujica⁹, ella es presentada como el *speculum sine macula* que refleja los rayos de la gracia divina, del Sol de justicia. Esta alegoría la sitúa como intermediaria entre lo humano y lo divino, una función similar a la mencionada por Burckhardt, pero en este caso, situada en el contexto de la mística cristiana del barroco. La frase “*ora pro nobis*” que se repite en las letanías que dicho grabado ilustra, presupone al mismo tiempo dicho rol de intermediaria atribuido a la virgen, simbolizada por el espejo.

Estos aspectos hacen difícil situar este símbolo dentro de las categorías propuestas por Jung. Tal vez podría ser descrito como un símbolo de percepción, o una forma directa de insinuar lo que se desconoce, de figurar lo no figurado.

⁷ BURCKHARDT, Titus, *El simbolismo del espejo en la mística islámica*, en *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, José J. de Olañeta Editor, 1999, pg. 61 y 62

⁸ *Ibíd.*

⁹ MUJICA, Ramón, *Rosa Limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Fondo de Cultura Económica, 2001, Lima, Perú



En la serie pictórica aquí propuesta, sin embargo, el espejo no es utilizado para reflejar la luminosidad de lo divino-solar, sino el contenido ctónico y nebuloso del inconsciente. Así se busca representar en la pintura titulada *Erebo y Nix*, donde la figura masculina porta un espejo en lugar de su rostro, haciendo también referencia al tema de la acefalía tratado en otro punto. Este espejo no reflejaría el Sol de justicia sino más bien, en primera instancia, el contenido desconocido del inconsciente, y, más adelante, el “nuevo sol”, como es descrito por Jung.

Como un último ejemplo más heterodoxo, tal vez el único rito oracular que ha llegado hasta nuestros días, el del oráculo tibetano de Dorje Shugden, se sirve de un espejo como puerta al inconsciente.



Espejo oracular tibetano expuesto en el Museo Británico, acero pulido y marco de bronce, Tíbet, siglo XIX.

“*Mater Inviolata*”. Grabado de Joseph y Johann Klauber.

En Franz Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, Ausburgo, Alemania, 1771.

Símbolo y tragedia

Como eslabón que nos llevará al siguiente punto, resultará útil esbozar la relación entre los lenguajes de símbolos y aquello que entendemos como la tragedia. Los mitos, fuente esencial de los símbolos, suelen presentarnos el nacimiento o muerte de un concepto, a partir del cual interpretamos o enfrentamos el mundo. Tanto el castigo de Prometeo como el Vía Crucis transforman una historia en uno o varios símbolos. Mediante esta transformación, aquello que culminaría en la muerte, adquiere la inmortalidad del arquetipo.

Si bien el término resulta familiar a cualquier espectador moderno, la tragedia griega en su puesta en escena original, parece haber sido muy similar al teatro Noh japonés, entre las máscaras, parafernalia y ritualismo. Cosas que la tornarían casi incomprensible para quien se encuentre fuera de su lenguaje. La acepción moderna que se da a “lo trágico”, influenciada por el cine y televisión de consumo, por consiguiente, puede ser esencialmente distinta.

Nietzsche insiste en la diferencia esencial entre las tragedias de Esquilo y las de Eurípides, pues en el primer caso, la intensidad del simbolismo remite a un mensaje estrictamente ligado a su contexto religioso, donde lo terrible, como esencia de lo trágico, constituye un misterio que es el eje del pensamiento que califica como “Dionisiaco”. A esto opone el triunfo de lo racional, representado por Eurípides y Sócrates, aquello que es “Apolíneo”, el camino de la virtud y la razón. Vemos entonces que la tragedia a la que se favorece como la forma original es aquella que mantiene un lenguaje simbólico más denso y completo.

Grosso modo, podemos decir que lo trágico pasó por un progresivo proceso de “humanización”, las figuras que en un inicio eran arquetípicas, se transforman cada vez más en aquello que le es más inmediato al espectador, se acercan cada vez más a las distintas realidades en donde se representan. Un enfoque crítico de este proceso sería que confirma lo declarado por Jung, que el hombre moderno pierde su capacidad de responder a lo simbólico, y es solo capaz de percibir lo fenoménico; lo trágico pierde cualquier mensaje superior y únicamente deriva en entretenimiento.

Por otro lado, obras como las de Brecht, refrescan completamente los sentidos de dicho teatro y dan enfoques que podemos adoptar con mayor fuerza. Pues con el paso del tiempo los símbolos se estancan, se mantienen asociados a distintas formas de autoridad y poder, se pervierten o simplemente se pierden.

Pero, en mayor o menor grado de simbolismo y complejidad, ¿cuál es la naturaleza y necesidad de lo terrible y lo trágico, que permea los procesos artísticos durante la historia con tanta tenacidad?

La necesidad de esta vinculación tiene, una vez más, raíces en la práctica misma del dibujo y la pintura y los motivos que han aflorado de manera personal durante esta. Más allá de los símbolos, es inevitable que algunas imágenes resulten violentas o desconcertantes, y se dedicará un último breve capítulo a tratar estos motivos.

“La belleza es lo bueno como principio puro; es la armonía del misterio; sin éste se borra en un compás monótono, en la nada.”

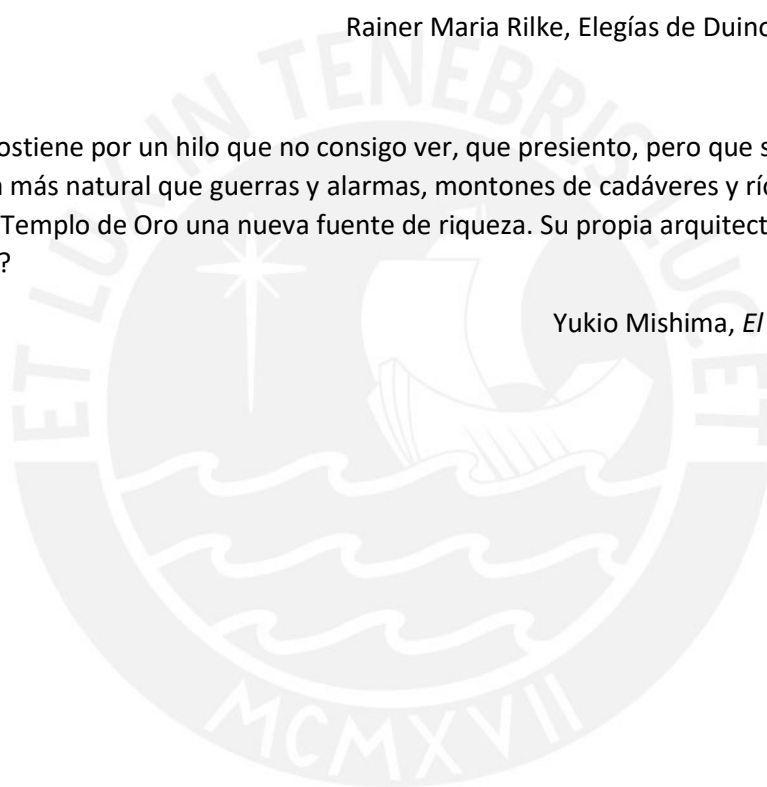
José María Eguren, *Obra Poética, Motivos*

“Pues lo bello no es más que el inicio de lo terrible
Apenas lo soportamos y, si también lo admiramos,
Es porque con desdén se olvida de destruirnos.
Todo Ángel es terrible”

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino, Primera elegía*

Tu belleza se sostiene por un hilo que no consigo ver, que presiento, pero que se me escapa todavía... Nada más natural que guerras y alarmas, montones de cadáveres y ríos de sangre fuesen para el Templo de Oro una nueva fuente de riqueza. Su propia arquitectura, ¿no era hija del pánico?

Yukio Mishima, *El Pabellón de Oro*



Lo terrible en la obra de Arte

¿Cómo relacionar este tercer tema, que entra aparentemente de manera tan cruda, con los dos expuestos anteriormente?

Nuestra iniciativa anacrónica está en plantear un sistema simbólico. Los símbolos derivan de pictogramas y por ello, para empezar de cero se requiere empezar por la figuración. A su vez, bajo el principio alegórico, los lenguajes simbólicos y míticos suelen dar forma humana a sus conceptos. Una vez planteado el lenguaje, es necesario preguntarse cuál es la historia que los símbolos cuentan.

En este proyecto, las pinturas narran la muerte y resurrección del sol. Siendo este un tema alrededor del cual se articulan no pocas mitologías.

En el mito se tratan aspectos tabú de las sociedades primitivas, paradojas y problemas terribles que han marcado la historia de las culturas. Como se evidencia en las obras de Esquilo, la tragedia está derivada del mito, y es en su forma inicial, un ritual en el cual se escenifican la luchas y padecimientos de los dioses y posteriormente de los hombres.

Se propone aquí que, así como el hombre crea símbolos para intuir lo que desconoce, el artista plasma lo que lo perturba como una forma de enfrentamiento, sea consigo mismo o con su contexto.

¿Cuál es el atractivo y la necesidad de lo terrible en las obras de arte?

Por un lado, tenemos la atracción superficial del mal. En este sentido, todo su atractivo no iría más allá del morbo, de un gusto por lo inconducente. Eagleton¹⁰ nos expone como la naturaleza atractiva del mal no va más allá de la apariencia, tendemos a mitificar y atribuir a lo maligno una naturaleza casi divina, asumiendo que algunas cosas son malignas así como otras son color índigo o púrpura. Más internamente se caracterizan por un vacío interno, que es lo que los impulsa a la destrucción. Hannah Arendt con su célebre idea de “banalidad del mal” propone tal vez la mejor caracterización de esto en una frase. Las fantasías del Marques de Sade tienden a la sistematización total, donde todos los esfuerzos están marcados por un inmenso aburrimiento. El mal es en esencia, profundamente aburrido y pobre. Pero, por el contrario, es el bien el que nos parece terriblemente soso. Y es que, como observa Eagleton, mientras que la idea aristotélica de virtud es activa, es la capacidad de aprovechar la vida y desarrollarse, en el mundo cristiano la virtud queda reducida a la esfera de la moral, por lo que el bien se torna entonces sumiso, pasivo y repetitivo.

Por el otro, la atracción y necesidad de lo terrible puede tener que ver con el enfoque de la tragedia y la necesidad de catarsis, que permite tratar los temas que nos inquietan en pos de alguna forma de liberación. En la tragedia, personajes que consideramos virtuosos y buenos (o bellos y buenos) son enfrentados a una gran injusticia. Pero no todo se encuentra fuera de sus manos, ya que, como guiados por una pulsión de muerte o un deseo tanático, contribuyen al desarrollo de este proceso, como guiados por un daimon que marca su destino como una brújula, atraídos a esto como por una misteriosa fuerza gravitacional.

¹⁰ EAGLETON, Terry, *On Evil*, Yale University Press, 2011

Para Heráclito, este *daimon* radica en la personalidad, para Mishima, como veremos más adelante, la verdadera plenitud humana se encuentra en poder hallar y cumplir dicho destino, sea de la naturaleza que sea. El espectador se siente atraído por la idea de emular este proceso hacía su propia individualidad, aunque también contrariado por el horror que esto parece implicar. El arte trágico, como “auto sacramental” del pensamiento pagano, tiene como fin afirmar y engrandecer un misterio terrible.

Bajo este enfoque, ignorar el mal es una forma de perpetuarlo. **El arte es entonces, una plataforma impersonal donde se pueden tratar los temas que nos inquietan.**

La afirmación del bien

Para el enfoque platónico del arte, ninguna de las propuestas de este proyecto es justificable. El arte como mimesis es desdeñado como la perpetuación de un error. Se propone que el arte solo debe edificar a las personas y no propagar malos ejemplos.

El arte contemporáneo, parece haber seguido la progresión lógica de las ideas estéticas platónicas. Abandona totalmente la mimesis y tiene una constante convicción de estar aportando al desarrollo de la sociedad. Estos síntomas hacen que Badiou critique al arte contemporáneo de incurrir en un “cristianismo estético”, afirmación que suena menos curiosa si recordamos que Nietzsche definía el cristianismo como “platonismo para el pueblo”.

“Y entonces había un momento en el que esto abyecto se transformaba en sublime. En una parte del arte contemporáneo, siento eso. Siento este cristianismo estético. Y en el fondo sospecho de estos artistas que quieren ser santos, de querer inscribirse en este abyecto, en la no forma, la aspiración escondida por lo sublime y por lo santo. Esta sería una crítica también estética a una parte del arte contemporáneo.”

Disertación de Alain Badiou: "Las condiciones del arte contemporáneo" San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 11 de Mayo de 2012

En este caso, los artistas quieren ser ascetas que se alejan del mundo y cuyo trabajo al mismo tiempo beneficia a la humanidad. Las obras activistas, entre otras, están caracterizadas por esta iniciativa, son bellas **porque** son buenas. Parecemos entonces estar cayendo en la idea de virtud monótona, donde el arte es un instrumento educativo. ¿Cómo, entonces, somos capaces de admirar las obras artísticas de pueblos caníbales?

Sin embargo, la transformación de lo abyecto en sublime, es donde se insertaría nuestro enfoque para tratar los temas de lo terrible o lo abyecto en el arte visual.

Por otro lado, no ha faltado violencia en el desarrollo del arte moderno. Los surrealistas sintieron desde muy temprano una fascinación por Sade. Las obras más crudas de Otto Dix exponen el horror de la guerra cuando en su tiempo el academicismo promovía un arte armonioso que no era problema alguno para una sociedad belicista. El arte del Nazismo, pretendía ser también una fuente de bellos ejemplos para educar a una sociedad ideal. Y si, como propone Fredric Jameson, el posmodernismo no fuese más que la “lógica cultural del capitalismo tardío” nos encontraríamos nuevamente, repitiendo lo que nos parece bueno para ignorar lo que nos perturba.

El personaje principal de Mishima en *El Pabellón de Oro*, desarrolla una aguda Kallifobia, la belleza le era insoportable, y estando manifestada en su totalidad en el pabellón dorado, se decide a destruirla.

Lo sublime, lo siniestro

Para el Romanticismo, la idea de lo sublime implicaba algo inmenso que se encontraba fuera del alcance del hombre, tanto físico como mental. Podemos tomar como ejemplo las tormentas de Turner o el mar helado de Caspar David Friedrich. El infierno de Dante se encuentra lleno de estos parajes helados y tormentosos, que para su autor eran sin duda alguna algo horrible, pero que despertaron fascinación en gran cantidad de artistas a través de la historia. Sublime es aquello que por su inmensidad nos llena de un distanciado respeto.

Esta distancia es clave, ya que, como expone Eugenio Trías en *Lo Bello y lo Siniestro*, lo siniestro o lo horrible es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado. La obra de arte solo sobrevive en los medios tonos misteriosos de esta realidad velada. Incluso Joel Peter Witkin, cuyo trabajo artístico se basa principalmente en realizar montajes fotográficos con cadáveres humanos, afirma que “nunca podría mostrar el horror por sí mismo”, y que al editar la imagen busca “transfigurar el horror a través de la belleza”, convertirla en algo “más poderoso, más misterioso” (Joel Peter Witkin, *Vanitas*, Arbor Vitae, 2011)

“El mal se transfigura en acto poético.”, afirma Maria Elena Ramos en *Armónico-disonante*, cita que condensa buena parte de lo que se intenta tratar aquí, y que encuentra perfecto ejemplo en la obra de Baudelaire.

Dentro del mismo estudio, y relacionado a las ideas estéticas de Benjamin, encontramos nuevamente que la *distancia*, es también condición clave del aura. Entonces, ¿la obra que goza de ella debe ser esencialmente diferente del mundo que la rodea? Del mismo modo, aquello que es de difícil acceso adquiere automáticamente un aura de la que el mundo moderno carece. Si aplicamos la idea de que el aura es distancia, nos encontraremos nuevamente en las remotas montañas de Caspar David Friedrich. Se concluye entonces que para que el arte pueda retomar la visualidad y reconquistar el aura, debe poder contener en igual medida lo interno y lo externo, donde el significado conviva con la corporeidad de la obra, y de ese modo la muerte del arte se detenga.

Para el protagonista del Pabellón de Oro, el edificio dorado resulta algo tan terrible pues su naturaleza es explícita. Carece de la ambigüedad que permite a la belleza coexistir con el mundo circundante. Y el hecho de haberse encarnado en su totalidad en un determinado objeto y lugar es inaudito.

“Porque, si bien la Belleza puede ofrecerse a cualquiera, ella no pertenece a nadie.”

Yukio Mishima, *El Pabellón de Oro*, pag.142

Adoptaremos pues, la postura un tanto optimista, de que lo terrible en la obra de arte es un instrumento para lograr una liberación que aporta al conocimiento de lo inconsciente, siempre y cuando mantenga el misterio que permite su existencia, y que no se trata únicamente de un placer obsceno.

Bibliografía

Figuración

- GOMBRICH, Ernst, *El Legado de Apeles*, Editorial Debate, 2000, Madrid
- DANTO, Arthur, *Después del fin del Arte*, 4ta impresión, Paidós, 2014, Madrid
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Editorial Akal, 2001, Madrid
- FILOSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana* (disquisiciones sobre la pintura, Libro VI), Editorial Gredos, 2013, Madrid
- WOLLHEIM, Richard, *The Mind and it's Depths*, Harvard University Press, 1994
- WOLLHEIM, Richard, *The Thread of Life*, Harvard University Press, 1985

Anacronismo y Símbolos

- GUERRERO, Luis Juan, "40mil años de arte moderno." En "Estética operatoria en sus tres direcciones, Volumen I. Revelación y acogimiento de la obra de arte", Editorial Losada S.A., 1956, Buenos Aires
- WESTPHALEN, Yolanda, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, UNMSM, Fondo Editorial, 2001, Lima
- JUNG, Carl Gustav, *El Hombre y sus Símbolos*, Paidós Ibérica, 1995
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Grupo Planeta (GBS), 2009
- HAZAN, Olga, *El mito del progreso artístico*, Akal, 2010, Madrid
- THORNTON, Sarah, *La Feria, en: Siete días en el mundo del Arte*, Edhasa, 2009
- HILLMAN, James, *Anima, An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, 1985
- Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski, André Masson, *Acéphale*, traducción y prólogo Margarita Martínez, Caja Negra Editores, Buenos Aires, 2006
- BATAILLE, Georges, *El Ojo Pineal*, Editorial Pre-textos, 1996, Valencia
- BETZ, Hans Dieter, *The Greek Magical Papyri in translation*, University of Chicago Press, 1992
- KING, C.W., *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015, Whitefish, Montana

Dilema ético-estético, el problema del mal

- MISHIMA, Yukio, *El Pabellón de Oro*, Editorial Planeta, S.A., 1998, Barcelona
- EGUREN, José María, *Obra Poética. Motivos*, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, Caracas
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino: los sonetos a Orfeo*, Cátedra, 1987, Madrid
- BODEI, Remo, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Visitor Distribuciones, S.A., 1990, Madrid

- KAWABATA, Yasunari, *Lo Bello y lo Triste*, Editorial Planeta, S.A., 2009, Barcelona
- Valeriano Bozal, Gerard Vilar, Carlos Thiebaut, Charo Crego, Francisca Pérez Carreño, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad de Navarra, 2006
- JASPERS, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Editorial Sur, 1960, Buenos Aires
- NIETZSCHE, Friedrich, *El Origen de la Tragedia*, Austral, 2006
- EAGLETON, Terry, *On Evil*, Yale University Press, 2010
- BEARDSLEY, Monroe C. HOSPERS, John, *Estética, historia y fundamentos*, Ediciones Cátedra, 1990, Madrid
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Alfaguara, 1991, Madrid
- WITKIN, Joel Peter, *Vanitas*, Arbor Vitae, 2011
- TRIAS, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Editorial Debolsillo, 2015, Madrid
- RAMOS, Maria Elena, *Armónico-Disonante (Reflexiones sobre Arte y Estética)*, Publicaciones UCAB, 2001, Caracas



Recorrido simbólico de la muerte del Sol:

Títulos de la serie pictórica y resumen de sus contenidos simbólicos

1. **El libro del sol.** El sol, portando un rostro falso, impone su ley sobre el mundo, en forma de libro. La teoría sobre la práctica, lo masculino sobre lo femenino, la figura paternal represiva. Racionalismo. Deísmo. Urizen.
2. **La niña y el muerto.** Ocaso. La joven, coronada con nombres de ángeles, observa el cráneo del sol, detrás, el cuerpo acéfalo del mismo se ha transfigurado y la amenaza.
3. **El Minotauro.** Segunda estancia de la noche. Pérdida de la condición humana, carencia de lenguaje. Regresión total. Etapa anal (Marqués de Sade). Bestialismo. Pensamiento totémico y canibalismo. El “estado de naturaleza” en Hobbes, como el mutuo abuso de los seres humanos y la vida embrutecida y breve. Locura de Nabucodonosor o Zooantropía.
4. **La Diosa Histérica.** Tercera estancia de la noche, inicio de la revelación ante la ausencia de conocimiento previo. La trinidad femenina. Las fases lunares. El día es unidad y la noche multiplicidad. De derecha a izquierda: La virgen, la madre, la ramera. El cáliz como símbolo del útero. Recipiente y fuente, el mundo como génesis constante. Tiempo circular.
5. **Erebo y Nyx.** Cuarta estancia de la noche, silencio total. (el título puede cambiar para hacer menos referencia a la teogonía griega) Oscuridad masculina y oscuridad femenina. El mundo increado. Lo masculino como el reptil/serpiente primordial (Ofión, Tifón, Naás, Tiamat) que fecunda lo femenino (Nuit, Nyx, cielo nocturno sin estrellas). Ausencia total de consciencia/ ausencia del Yo. Sueño REM. Estado embrionario.
6. **El Rapto.** Conflicto, injusticia. Los dioses coléricos amenazan con matar al niño-sol para que no interrumpa la noche. Titanomaquia. Rapto de las sabinas. Matanza de los inocentes. El dragón y la mujer vestida del sol, que gritaba con dolores de parto. Chamanismo y religión primitiva. Sacrificio humano. Moloch-Baal.
7. **Aurora.** La aurora lleva triunfante la cabeza cortada/máscara del sol inicial. Las filacterias a su alrededor dicen: Eva (HVH, en hebreo) Aurora, Soberbia, Eritis Sicut Dii (serás como los dioses). La aureola de la cabeza del sol dice: Splendor Solis (resplandor del sol). Triunfo del arquetipo femenino. Nuevo inicio. Razón e intuición reconciliadas.
8. **Amanecer.** (título alternativo: Amanecer de la carne) El sol, acéfalo, danza sobre la línea del horizonte. Trinidad masculina redimida de sus errores previos. Afirmación del todo. Abolición de la muerte. Final del cisma entre cuerpo y consciencia, mundo de las ideas y mundo sensible.



El Libro del Sol óleo sobre lienzo, 1.60 x 1.60 metros.



La niña y el muerto óleo sobre lienzo, 1.57 x 1.10 metros.



El **Minotauro** óleo sobre lienzo, 1.60 x 1.20 metros.



La Diosa Histórica, óleo sobre lienzo, 1.56 x 1.85 metros.



Erebo y Nyx, óleo sobre lienzo, 1.30 x 1.30 metros.



El Rapto, óleo sobre lienzo, 1.30 x 1.70 metros.



Aurora, óleo sobre lienzo, 2.50 x 1.80 metros



Amanecer de la carne, óleo sobre lienzo, 2.50 x 1.80 metros.