

De cerca y de lejos Pensar (y pesar) la violencia

Iñigo Larrauri

Recibido: 09.10.2014 – Aceptado: 20.02.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Existe un tipo de imagen que calificamos como violenta: aquella que nos agrede y produce dolor a distancia. Por otro lado podemos encontrar un grupo de imágenes que llamamos sublimes y que, aunque tienen un componente de violencia, lejos de incitarnos a cerrar los ojos nos invitan a deleitarnos con lo que nos dan a ver. Allí donde unas ofrecen rechazo, las otras permiten el goce; sin embargo, ambas imágenes comparten algunos elementos. Es precisamente la manera de gestionar estos rasgos comunes lo que nos lleva a proponer un esquema para medir, pesar o, al menos, pensar las imágenes violentas. Para este fin nos ayudaremos también de algunos ejemplos (audiovisuales, pictóricos, fotográficos y escultóricos) que ilustren las diferencias que detectamos entre las imágenes que llamaremos de *violencia inmanente*, y aquellas otras que consideramos de *violencia imminente*.

Il y a un des images que nous qualifions comme violente: celles qui nous agressent et qui, en quelque sorte, nous fait souffrir, à distance et il ya d'autres images que nous appelons "sublimes" et qui, loin de nous inciter à fermer les yeux, elle nous procurent un vif plaisir malgré son contenu violent évident. Des images qui suscitent le rejet et d'autres qui procurent du plaisir. Néanmoins, elles ont des caractéristiques communes. Ce texte propose un cadre théorique pour mesurer, évaluer et penser les images violentes en tenant compte des composantes communes des deux catégories d'images. A cet effet, nous nous appuyons sur quelques oeuvres audiovisuelles, picturales, photographiques et sculpturales, qui illustrent les différences détectées entre les images que nous qualifierons de *violence immanente* et les autres, de *violence imminente*.

There is a kind of image we call violent. One which attacks us and somehow inflicts pain from a distance. At the same time, there is a group of images we call sublime which are violent to some extent, and yet invite us to take delight in watching rather than making us close our eyes. While the former kind give rise to rejection, the latter one allows enjoyment;

both groups, however, have some common features. It is precisely the way in which each group manages its own common features what invites us to propose a way to measure, weight, or at least think of, those violent images. For such purpose, we will make use of examples (audiovisual, pictorial, photographic, and sculptural) illustrating the differences between images of what we will call *immanent violence* and those of what we will call *imminent violence*.

Ci sono immagini che definiamo come violente: quelle che ci aggrediscono e che, in una certa maniera, ci provocano dolore a distanza. Ci sono tuttavia delle immagini che chiamiamo sublimi e che, nonostante il componente di violenza che presentano, ci invitano a dilettarci in quello che mostrano invece di indurci a chiudere gli occhi. Le prime provocano rifiuto, le seconde offrono godimento; però entrambe presentano tratti comuni. È la forma di 'gestire', in maniera diversa, tali tratti in comune, ciò che ci muove a proporre uno schema che renda possibile misurare, soppesare o, almeno, pensare le immagini violente. A tale scopo, utilizzeremo alcuni esempi (audiovisivi, pittorici, fotografici e plastici) per illustrare le differenze tra quelle che chiameremo immagini di *violenza immanente* e le immagini che consideriamo di *violenza imminente*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Sublime, imagen violenta, violencia inminente, violencia inmanente, previsibilidad, distanciamiento

Sublime, image violente, violence imminente, violence immanente, prévisibilité, éloignement

Sublime, violent image, imminent violence, immanent violence, predictability, estrangement

Sublime, immagine violenta, violenza imminente, violenza immanente, prevedibilità, allontanamento

«...Debo justificar lo que me hiere...»
Jorge Luis Borges (*El cómplice*)

Justificar o, al menos, definir. Según el diccionario de la Real Academia Española la violencia es una «acción violenta o contra el natural modo de proceder»; se refiere a su vez a lo *violento* como aquello «que está fuera de su natural estado, situación o modo»; sobre el hecho de *violentar*, señala que se trata de «poner a alguien en una situación violenta o hacer que se moleste o enoje»; en otras palabras, en una situación «difícil de tolerar», que es una de las acepciones del término *terrible*, también considerado como aquello «muy grande o desmesurado» y «que causa terror». Si tratáramos de delimitar la *imagen violenta* ateniéndonos a estas definiciones podríamos determinar que se trata de una imagen que está fuera de su estado natural y que, al mismo tiempo, nos hace sentir incómodos, bien poniéndonos frente a hechos intolerables, bien causándonos terror, pudiendo darse ambos casos conjuntamente. Sin embargo, los límites de lo tolerable no están delimitados a fuego. Por más que queramos negarlo y cerrar los ojos, los atractivos de la violencia pueden ser también fuente de placer: ya Nietzsche sembró hace mucho la sospecha de que, en el fondo, nuestra precaución ante la violencia quizá no sería sino la construcción de un muro apolíneo que nos impide ver nuestra inevitable naturaleza animal.

Pero cuando decimos imagen violenta, ¿a qué nos referimos? Porque imágenes violentas son tanto aquellas que nos muestran hechos violentos, como aquellas otras que nos violentan, agreden, no siempre mostrándonos explícitamente la violencia: *imágenes de la violencia*, en un caso; *violencia de las imágenes*, en el otro. Y límites poco nítidos entre ambas; límites difusos que nos llevan a dar la razón a Roland Barthes (2005: 261) cuando señalaba que «se puede tener una acepción estrecha de la violencia, pero si se reflexiona, su sentido se agranda hasta el infinito»¹.

Sin embargo, el propio Barthes (*ibid.*) sugería una solución para poner término a esa reflexión infinita:

¹ Entrevista a Barthes realizada por: Jacqueline Sers y publicada previamente en *Réforme* el 2 de noviembre de 1978.

«elegir el registro para tratar el tema de la violencia». En nuestro caso ese registro no es otro que la relación que establece el concepto de lo sublime con la imagen violenta, entendida sobre todo en la segunda *acepción* apuntada (*violencia de las imágenes*); porque una imagen sublime, nos preguntamos, ¿no es acaso una imagen terrible que nos pone en situación incómoda, *al borde*, pero sin rebasar el límite de lo tolerable; que nos agrede, pero no hasta el punto de hacernos daño? Y más aún: la imagen sublime, situada en esa frontera entre el miedo y el agrado, ¿no pone, pues, sobre la mesa, la incómoda cuestión de hasta qué punto podemos disfrutar de aquello que, en teoría, debería causarnos rechazo? «Deleite» llamaba Burke a esta relación entre el goce y el sufrimiento al ocuparse del concepto de lo sublime. Un concepto, también este, como la violencia, difícil de asir y que llevaba al filósofo irlandés a plantearse su abordaje en términos similares a los propuestos por Barthes. «¿Qué tema no se ramifica hasta el infinito?» se preguntaba Burke, para proponer a continuación que «Lo que debe poner fin a nuestras indagaciones es el carácter de nuestro esquema particular, y el simple punto de vista desde el que lo consideramos» (Burke, 2014: 65). Y considerando que lo sublime está en contacto con lo violento en algunos aspectos clave, una reflexión en torno a la evolución del término bien merece ocupar un apartado de nuestro esquema particular.

1. Lo sublime: la violencia tolerada

«Mucho se ha hablado de lo sublime pero nadie se ha puesto de acuerdo en lo que respecta a su significado»
Jonathan Richardson (*An Essay on the Theory of Painting*)

Efectivamente, lo sublime no es un concepto fácil de asir. Como es sabido, fue Longino quien con su tratado *De lo sublime* (I d. C.) sentó las bases de los muchos acercamientos que con posterioridad se harían a lo sublime. Hijo de su tiempo, el texto aborda el concepto a través de la poesía y la oratoria, analizando pasajes de

autores clásicos, como Homero, Virgilio o Demóstenes. Así, cuando Longino escribe que «Imagen es cualquier clase de pensamiento que produzca expresión» (2014: 38), obviamente está tratando de figuras retóricas empleadas en pasajes de nuestros clásicos, no de la imagen tal como aquí nos interesa abordar. A esta distancia respecto a los referentes analizados, se suma el hecho de que en la obra de Longino el concepto de lo sublime se encuentra todavía, por decirlo así, «en bruto»²; no obstante, en el tratado podemos ver un elemento que nos interesa recoger: la importancia que otorga a la disposición de los elementos del discurso para que este adquiera, precisamente, la calificación de sublime. En su texto hay varios análisis de distintas estrategias narrativas en las que Longino advierte y destaca la importancia de la disposición de los hechos narrados para conseguir el efecto deseado en el lector³; sin ir más lejos, el comentario del pasaje de la *Iliada* en el que Héctor exhortaba así a los troyanos:

² Longino (*id.*: 17) manifiesta que «Podría decirse que las fuentes principales de la sublimidad expresiva son cinco (...) La primera y más importante es la concepción elevada de pensamientos (...) La segunda es una pasión vehemente e inspirada» [a estas dos, innatas según Longino, se sumarían aquellas otras que] son, además, producto del arte, a saber: la doble formación de figuras, según sea del pensamiento y de la expresión, la dicción noble, que comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimento del lenguaje, y por fin, la quinta causa de la grandeza y adecuada conclusión de las precedentes, la dignidad y elevación de estilo en la composición».

³ En distintos capítulos, Longino analiza fragmentos de obras clásicas con especial atención a estas cuestiones. Se ocupa, por ejemplo de obras de Demóstenes (págs. 45 y 60), Hecateo de Mileto (pág. 60), o incluso del Génesis (pág. 23). Respecto a esta última referencia, Nicolas Boileau realizó una interesante reflexión que Tonia Raquejo recoge en su documentada introducción a Joseph Addison (1991: 52-53). Boileu, reflexionando sobre la cita del Génesis incluida por Longino en su tratado, señala la diferencia entre dos formulaciones de la misma frase, a saber: «El soberano árbitro de la naturaleza con una palabra, hizo la luz» y «Dios dijo: “Que sea la luz”. Y la luz se hizo». Para Boileau, sólo la segunda disposición podría calificarse como sublime, pues en ella se muestra la sumisión del cosmos a la orden de su Creador. Sin embargo, esto también queda patente en la primera frase; lo que el francés parece querer resaltar no es sino la expectación que se crea en la segunda formulación al dejar el desenlace en suspenso para, inmediatamente después, confirmarlo. Así, aunque el hecho es de una grandeza indiscutible (el origen de los tiempos, nada menos) y se prestaría por sí mismo a ser calificado como sublime, no es el contenido sino el orden narrativo el que le otorga tal categoría. Por otra parte, la posible interpolación de esta frase del *Génesis* al tratado de Longino ha sido señalada por José García López (1979, 163n.).

Adelante hacia las naves, dejad los despojos sangrientos,
Al que vea que no quiere ir a las naves
Lo condenaré a muerte (*Iliada*, XV)

Señala Longino que en estos versos

el poeta se reserva la narración como cosa propia, pero súbitamente y sin previo aviso asigna la abrupta amenaza al líder enfurecido, porque hubiera quedado frío de haber puesto ‘Y entonces Héctor dijo esto y lo de más allá’. La transición en el texto sucede tan de golpe que adelanta a la propia transición en el entendimiento (*id.*: 59).

El rebrote del texto de Longino se produjo muy significativamente en el siglo XVIII, y sus ideas fueron recogidas con especial énfasis por Joseph Addison, que las redefinió y difundió ampliamente desde su tribuna del diario *The Spectator* (1711-1712). Así, en el setecientos la idea de lo sublime fue tomando forma y dando cuerpo, a su vez, al Romanticismo, y en ese proceso la obra de Longino fue un referente importante; es entonces cuando el concepto empieza a definirse tal como hoy lo conocemos o, dicho de otra forma, cuando lo sublime «en bruto» comienza a destilarse. De esta reconstrucción de la idea de lo sublime dan cuenta los problemas iniciales para la traducción del término original, el griego ὑψους, título con el que se publicó el tratado de Longino cuando fue descubierto (Basilea, 1554). Aunque poco después fue latinizado como *De sublimae*, es curioso que la primera traducción al inglés, de John Hall, no incluyera la palabra sublime en su título (*Peri Hupsous or Dionysius Longinus or the Height of Elocuence*, 1652) y, más curioso aún, que pese a que Nicolas Boileau lo tradujo al francés, en 1674, como *Traité du sublime*, tampoco en la segunda edición inglesa figurara el vocablo (Pulteny, *The Loftineshb of Elegancy of Speech*, 1680); sería finalmente W. Smith quien, en 1739, llamaría al tratado *On the sublime*. Nos interesa señalar este recorrido⁴ porque *Los placeres de la imaginación* de Addison, obra que fija muchos de los temas estéticos que en adelante se asociarán a lo sublime, fue publicada por entregas en *The Spectator* cuando todavía el término no

⁴ Recorrido en el que Tonia Raquejo abunda en su «Introducción» a Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, *op. cit.*

había sido *normalizado* en el marco de la crítica británica. A ello parece deberse que en su obra Addison utilice expresiones como «asombro agradable» o «deliciosa inquietud» para referirse a las emociones que despiertan objetos que en adelante serán considerados sublimes; tal vez sea la combinación «agradable horror» la que más se aproxima a la configuración posterior. En cualquier caso, las dificultades de traducción señalan la complejidad del concepto de partida (eso que hemos llamado «sublime bruto»), y las variantes que integra en su interior.

Es cierto que en el texto de Addison hay ideas ya presentes en Longino; por ejemplo, la preocupación por la disposición narrativa de los elementos, y de ahí que advierta que, para obtener un juicio recto, es necesario «haber pesado bien la fuerza y energía de las palabras de un idioma, de suerte que sea capaz de discernir cuáles son más significativas y expresivas de sus propias ideas, y qué fuerza ó belleza adicional reciben por su unión con otras»⁵. Pero más interesantes son las novedades que introduce en la consideración de lo sublime, aún por definir: para empezar, Addison crea su propio sistema de percepción basándose en el esquema cartesiano que divide esferas de percepción superior (donde actúa la razón) e inferior (donde lo hacen las pasiones) con la actividad estética como puente entre ambas. Para él, las esferas no son dos, sino tres, y esa intermedia, ausente en Descartes, sería, precisamente, la imaginación, que nace de nuestras percepciones visuales (a este respecto, no es casual que la primera frase de *Los placeres de la imaginación* sea «La vista es el más perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos»⁶). Addison considera además dos placeres visuales: los primarios, que aprehendemos directamente de la naturaleza, y los secundarios, que ofrecen aquellos objetos que nos hacen recordar la imagen primaria (en este grupo entrarían las pinturas, esculturas o las descripciones poéticas a las que se refería Longino). Por tanto, también estos placeres visuales secundarios tendrían su origen en la imagen.

⁵ Joseph Addison, *id.*: 177. La singularidad del castellano se debe a que la traducción que utilizamos es la realizada por Jesús Muñarriz en 1804.

⁶ Joseph Addison, *id.*: 129.

En cuanto a la noción de lo terrible, Addison afirma que, si bien es cierto que todos los placeres de la imaginación emanan de cosas grandes, singulares o bellas, «A la verdad en un objeto puede encontrarse alguna cosa tan terrible y ofensiva, que el horror y disgusto que excita supere el placer que resulta de su grandeza, novedad ó belleza»⁷, aunque sostenga que aun cuando estas ideas intervengan en el placer, lo grande, singular o bello seguirán, en algún grado, presentes.

En relación con lo anterior, otra de las contribuciones destacables de Addison es la proposición de temas iconográficos, pues

inspiró vistas de páramos, montañas y, en general, de terrenos accidentados en los que el pintor pudiera recrearse con los contrastes, impulsando así lo que más tarde, al final del dieciocho, acabaría estableciéndose (coincidiendo con las teorías de Gilpin, Knight y Price) como lo pintoresco y lo sublime en el género del paisaje (Raquejo, *id.*: 86).

Efectivamente, a partir de sus textos, tormentas, acantilados y escenas dominadas por marcados contrastes de luz y apoyadas en la idea de elevación (que, recordemos, también Longino señalaba como rasgo sublime) formarían el imaginario visual del Romanticismo. Con todo, la mayor aportación de Addison, a nuestro modo de ver, es la idea de la distancia del receptor respecto al peligro representado en las obras artísticas. Es decir, la sugerencia de que el extraño placer que sentimos ante obras desagradables

no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos de nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos á peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y quanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto⁸.

⁷ *Op. cit.*, pág. 137. Conceptos que, andando el tiempo, se convertirían en lo sublime (lo grande) y lo pintoresco (lo singular).

⁸ Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, *op. cit.*, pág. 189; la nota entre corchetes corresponde a la autora de la edición, Tonia Raquejo, basándose

No cabe duda de que los escritos de Addison fueron un importante eslabón tanto en la configuración iconográfica del Romanticismo como en la de ese concepto, lo sublime, que sobrevuela *Los placeres de la imaginación* sin llegar a definirse. Fue finalmente Edmund Burke quien trató de abordar el concepto de manera más sistemática en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757).

En primer lugar, Burke diferencia el placer *per se* (que él llama simplemente «placer») y el placer relativo (al que llama «deleite») y que nace de la «remoción de dolor o peligro»⁹ (Burke, *id.*: 76). Así, cuando Burke afirma que «el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado» (*id.*: 87) se refiere, obviamente, a la distancia del receptor que ya señalara Addison. En cuanto a la relación entre lo sublime y lo terrible, Burke afirma que lo terrible «es una fuente de lo sublime» y con respecto a la cuestión iconográfica, coincide también con Addison al señalar la importancia de los fuertes contrastes como seña de identidad del estilo sublime, aunque en su exposición la oscuridad ocupa un lugar preeminente, en tanto que la considera como un campo fértil para lo sublime¹⁰. Pero el aspecto que más nos interesa destacar de la aportación de Burke y que, junto a la distancia del objeto terrible o peligroso, creemos fundamental para nuestra definición de lo sublime es el que plantea en la sección IX de su trabajo, bajo el título de «Sucesión y uniformidad». Allí señala que

La *sucesión* y *uniformidad* de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La *sucesión* es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección como para que sus frecuentes impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de su progreso más allá de los límites reales. La *uniformidad* se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar de carácter de infinito a los objetos limitados (*id.*: 120-121)¹¹.

Lo que se desprende del pasaje citado es que aquellos objetos que estén configurados de manera que podamos reconocer una serie de elementos semejantes (uniformes) que nos permitan avanzar en su lectura a un ritmo continuo (sucediéndose regularmente) permitirán prolongar la experiencia del receptor más allá de las formas representadas, acercándolo así al original imitado. Por tanto, es la sucesión predecible de formas uniformes la que nos lleva a imaginar lo que sigue: una continuación de lo ya visto¹². El efecto que surge de esta operación no es otro que el de la *previsibilidad*, que en cierta manera Kant ya detectaba en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*: «Un largo periodo es sublime. Si se trata de un tiempo pasado es noble; si se prevé para un futuro incalculable, tiene entonces algo en sí de terrible» (2012: 35).

Dicho lo anterior, en los siguientes puntos trabajaremos con lo sublime como eje, definido el

en la confrontación con el texto original de Addison y a fin de aclarar posibles equívocos en la traducción de Muñarriz.

⁹ Burke llama a estos placeres de «autoconservación», en tanto que disfrutamos de ellos conservando nuestro bienestar intacto

¹⁰ Cree Burke que «Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece» por lo tanto, la oscuridad en su teoría abona el territorio para lo sublime en tanto que fomenta la incertidumbre, la confusión, el ocultamiento: «Aquellos gobiernos despóticos que se fundan en las pasiones de los hombres, y principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden. La religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros» (ambas citas en Edmund Burke, *id.*: 101).

¹¹ Cursivas en el original. En un contexto muy diferente, pero con Burke como referencia, Jon Juaristi (2000: 45-46) ha señalado la manera en la que sucesión y uniformidad funcionan en relación con el nacionalismo: «la nación es también un objeto terrible: no solo porque puede exigir nuestra muerte o la del vecino, sino porque es imposible imaginarla fuera de las categorías de sucesión y uniformidad. La nación supone, en efecto, una sucesión ilimitada en el tiempo y una progresión difícilmente acotable en el espacio (puesto que las fronteras son a menudo sentidas como restricciones injustas) de partes que cada individuo imagina como idénticas en lo esencial de uno mismo: los franceses, los italianos, los turcos, etc.».

¹² Nos acordamos en este punto de Hume cuando señalaba en su *Tratado de la naturaleza humana* que «cinco notas tocadas en una flauta nos dan la impresión e idea del tiempo, aunque el tiempo no sea una sexta impresión que se presente al oído o a algún otro sentido».

término a partir de los dos conceptos que hemos destacado: distancia (de lo representado) y previsibilidad (de lo que vendrá). Somos conscientes de que esta definición no es única y puede excluir otras posibles; sin embargo, creemos en este punto, con Wölfflin, que «hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras» (2009: 37).

2. Violencia de la imagen: un fenómeno gradual

«...las imágenes que hieren y conectan...»

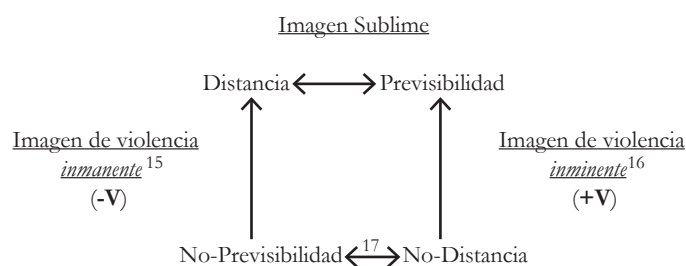
W. H. Auden (*El compositor*)

Como hemos visto, cuando todavía el significado de lo sublime no estaba asentado, Addison trataba de describirlo con combinaciones como «asombro agradable», «deliciosa inquietud» o «agradable horror». Las dos primeras fórmulas parecen encontrar su correlato visual en esos conocidos cuadros de caminantes (con el *Wanderer* de Friedrich a la cabeza¹³) absortos ante lo inconmensurable del paisaje; es decir, serían terribles de acuerdo con la siguiente acepción del término según la RAE: «Muy grande o desmesurado». Sin embargo, cuando habla de «agradable horror», parece que estamos de lleno ante aquello «que causa terror» y es «difícil de tolerar». Estaríamos pues ante una imagen que despierta en nosotros pasiones cercanas al miedo, al horror, pero que nos permite disfrutar de este horror en tanto que es percibida de acuerdo a dos parámetros ya señalados: *distancia* (emocional) y *previsibilidad* (narrativa)¹⁴. Ahora bien, teniendo en cuenta que es la combinación de estos dos elementos la que nos permite disfrutar de una imagen violenta (convirtiendo el horror en agradable), se nos ocurre plantear si la ausencia de uno de los dos elementos, la distancia, no podría ser la culpable de convertir ese horror «difícil de tolerar» en directamente

¹³ Nos referimos a: C. D. Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

¹⁴ Recordemos a este respecto la importancia que Longino otorgaba a la disposición de los hechos narrados, por encima incluso del *contenido* de los propios hechos.

intolerable. Y por otro lado, si no sería, a su vez, la ausencia de previsibilidad la que llevaría la violencia de la imagen a un grado menor. En definitiva, nos preguntamos si podríamos *pesar* (y pensar) la violencia de las imágenes en base a este cuadro semiótico:



Antes de aplicar este esquema a ejemplos concretos, creemos oportuno ponerlo en relación con los elaborados sobre las mismas cuestiones por autores como Omar Calabrese y Luc Boltanski. El primero de ellos, en su ensayo *La era neobarroca*, en el que se ocupa de analizar las fluctuaciones hacia lo inestable que se dan en los sistemas (tanto de creación como de interpretación) característicos de las épocas barrocas¹⁸, señala en relación con el concepto de lo sublime que este se mueve entre las nociones que define como «más-o-menos» y «no-sé-qué». El objeto (la imagen diríamos nosotros) sublime se caracteriza por representar algo *más-o-menos*, lo que equivale a decir, señala Calabrese, que se mueve entre la representación de casi-todo y de casi-nada, efecto que consigue difuminando sus límites, con lo que no podemos ver con claridad todo lo que se nos presenta; pero precisamente esa falta de claridad es la que nos permite imaginarnos aquello que no vemos (y que no

¹⁵ Según la definición de la RAE: «Inmanente: Que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella».

¹⁶ Según la definición de la RAE: «Inminente: Que amenaza o está para suceder prontamente».

¹⁷ Como ejemplo de esta imagen no-previsible y no-distante podría considerarse una radiografía que, en un reconocimiento rutinario, nos revela una enfermedad grave: tan imprevisible como el disgusto que crea, y nada distante en tanto que está, desgraciadamente, en nuestro interior.

¹⁸ Calabrese (1989: 13) parte de la idea de Wölfflin ya citada (esto es, desligar las formas clásicas y barrocas de épocas históricas concretas) llevando las diferencias a «Una forma. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones».

podríamos ver en un objeto nítido y, por ello, limitado). Por otro lado, el sujeto ante este objeto o imagen sublime se movería en el terreno del no-sé-qué. Es decir, puede ver (o imaginar a partir de lo que ve) más de lo que puede definir (pues aquello que ve es indefinido y, por tanto, indefinible). De ahí que Calabrese señale que para llegar a ese juicio inexacto (no-sé-qué) debe darse en el sujeto una *intravisión* de sí mismo ([yo] no-sé-qué): un análisis de la tensión en la que se encuentra atrapado entre su situación cognoscitiva (sabe qué ve) y la inversión pasional de esta (pero no puede explicarlo). Lo más que puede decir del objeto sublime es aquello que Baltasar Gracián describía con ingeniosa agudeza: «Déjase percibir, no definir».

Por otro lado tenemos a Boltanski. En un interesante ensayo sobre la cuestión de la violencia y de elocuente título, *La souffrance à distance*,¹⁹ el sociólogo francés construye un esquema que posibilita ese sufrimiento a distancia y que, simplificando la compleja elaboración propuesta por Boltanski, podría definirse así: por un lado, el *objeto* que muestra una situación en la que alguien sufre en manos de otro: víctima y verdugo (al que él llama «agentes»); por otro, el espectador de esa escena que, basándose en una idea tomada de *La teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith, Boltanski describe como un sujeto desdoblado entre, podríamos decirlo así, su posición de juez de lo que ve y, al mismo tiempo, inquisidor de su propio juicio.

Tratemos de poner en relación estos dos esquemas entre sí y con los dos conceptos que rigen nuestro cuadro. Por un lado, ese *más-o-menos* del objeto de Calabrese podría relacionarse con la situación que conforman víctima y verdugo en el esquema de Boltanski: una situación en la que hay dos elementos calificados como víctima y verdugo lleva implícita una acción supuesta, *previsible*; es *más-o-menos* el hecho hacia el que apunta, sin llegar a serlo. Por otro lado, ese sujeto exigido de una *intravisión* para determinar que *no-sabe-qué*, es un espectador también requerido a ser inquisidor de su propio juicio. Y autojuzgar su posición

¹⁹ Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, Editions Métailié, 1993 (Existe una edición inglesa: Luc Boltanski, *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* [traducción de Graham Burchell], Cambridge University Press, Cambridge, 2004).

requiere tomar una *distancia* respecto a aquello que ve, que lo interroga; requiere desde luego no *dejarse llevar*. Para bascular una imagen hacia grados de violencia más intensos (+V) habría que reducir su indefinición (dotarle de mayor realismo y *previsibilidad*) lo que, a su vez, restaría dudas de interpretación, anulando esa suerte de proceso judicial del espectador consigo mismo y facilitando su implicación; reduciría, pues, la *distancia* hacia el objeto. La operación inversa (reducir la definición y previsibilidad del objeto, aumentando así el esfuerzo de interpretación y la distancia) daría como resultado los efectos contrarios, haciendo a la imagen bascular hacia el polo opuesto (-V). Dicho lo anterior, tratemos de aplicar nuestro esquema a ejemplos concretos.

3. Imágenes violentas. Un recorrido en dos direcciones

«El corazón pide placer primero,
Luego excusa del dolor,
Luego los pequeños detalles
Que matan el dolor»
Emily Dickinson (*El corazón pide placer primero*)

Empecemos por un episodio citado infinitas veces, pero que nos servirá como punto de partida del recorrido por distintas obras de arte que *trabajan* la violencia en las dos direcciones señaladas (-V; +V). Nos referimos al atentado terrorista del 11 de septiembre en el World Trade Center de N. Y., que nos dará la oportunidad de ver el funcionamiento del esquema allí donde no hay una construcción consciente del objeto que analizamos. Se trata de un punto de partida neutro, y ello se debe a que, como ya señalara André Bazin en un texto clásico sobre la potencia irrefutable de las imágenes de guerra,

Nada vale lo que el acontecimiento único, tomado en vivo, en el instante mismo de su creación. El teatro de operaciones tiene sobre el otro la inestimable superioridad dramática de inventar la obra sobre la marcha. *Commedia dell'arte* en la que el borrador permanece siempre incierto²⁰.

²⁰ André Bazin, «A propósito de *Why We Fight*» (1966: 34).

Qué duda cabe de la imprevisibilidad del ataque, que fue tomando forma de relato a medida que los hechos avanzaban (el segundo avión abolía cualquier posibilidad de azar) y definían los límites en los que se enmarcaba el atentado, añadiendo un *verdugo preciso* a la escena y subrayando así la condición de *víctima* de los oficinistas. De esta manera podríamos decir que esa distancia inicial, debida a la atribución del hecho al anónimo responsable del *accidente* fue apagándose al hacernos conscientes del asesinato en masa que allí se estaba produciendo. Pero en este caso nos interesa analizar a la luz de nuestro esquema un momento concreto: el trágico instante en el que las dos torres se desplomaron.

Atónitos ante la pantalla, pudimos ver cómo bajo el shock del ataque, en una expectativa incierta, la televisión miraba a las torres con desconcierto. El derrumbe de la primera torre era posible, pero no previsible, y dio como resultado lo que llamaremos una imagen -V; este derrumbe, a su vez, activó en los que miraban aquella imagen la expectativa, en este caso amenaza, de la caída de la segunda torre. En el entreacto, la distancia se redujo: si en las primeras imágenes del ataque se podía aún imaginar que los trabajadores situados por debajo de la zona del impacto tendrían la oportunidad de salir del edificio, después de la caída de la primera torre, el receptor miraba ya con una angustia mayor el posible desalojo de la segunda: el reloj corría en su contra. Menor distancia con los afectados, por tanto, y una previsibilidad ausente hasta la caída de la primera torre: imagen violenta, a tiempo real, que sentimos casi en carne propia (en especial los allegados de las víctimas de la torre 2, cuya expectativa era más dramática a cada segundo), precisamente, porque el horror del desenlace nos había sido ya anunciado (V+, por tanto).

Pero esta imagen tiene varias peculiaridades: se trata de una imagen audiovisual, emitida en directo y sin una construcción estética consciente: mero registro del horror. Pone sobre la mesa, además, una cuestión central para nuestros intereses, porque la imagen varía su previsibilidad a partir de un momento concreto (el derrumbe de la torre 1). Sin embargo, eso no sucede así cuando nos encontramos ante obras, sean pinturas o fotografías, de tiempo ausente. En estos casos, tanto la previsibilidad como la distancia aumentan o decrecen en función de otros parámetros, como veremos a continuación.



3.1. De cerca...

Para poder analizar con precisión las imágenes que conforman el recorrido que proponemos, nos resulta necesario definir con mayor precisión qué entendemos por previsibilidad en una imagen pictórica o fotográfica. Recurriremos para ello, de nuevo, a la obra de Calabrese (*id.*: 88), más concretamente, a la distinción que el semiólogo plantea entre «detalle» y «fragmento». Entendemos que podríamos hablar de previsibilidad ante aquellas obras que están construidas como un «detalle» de un entorno mayor que no muestran, pero al que aluden. Creemos que eso sucede, precisamente,

por la naturaleza de la operación detallante o mejor aún por su función. Cuando se «lee» un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a «primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.

Hechas las aclaraciones pertinentes, empecemos nuestro recorrido con dos ejemplos de esas dos acepciones de lo sublime señaladas: *asombro agradable* en el primer caso (imagen 1); *agradable horror*, en el segundo (imagen 2). Como ya hemos señalado, nos interesa seguir la vía en la que se ubica la segunda imagen: se trata de una obra de Turner surgida en el contexto histórico que hemos resumido más arriba y, como puede verse, el paisaje cumple con nota los requisitos que hemos establecido para ser calificado como sublime: disfrutamos del placer de la *distancia* por no estar amenazados por esa terrible tormenta que augura el *previsible* y trágico final de los marineros. Estaríamos pues en la parte superior de nuestro cuadro, pero lo que queremos es ver de qué manera podemos ilustrar su dos lados. Empecemos por el flanco derecho (V+); es decir, por ver las distintas formas de reducir la distancia manteniendo la previsibilidad intacta; *formas de acercamiento de la distancia* que serán más conseguidas en unos casos que en otros, pero lo que aquí nos interesa es atender las formas de operar, no tanto al éxito de los resultados.



Imagen 1. Caspar David Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, 1830-1835, 25 x 31 cm, óleo sobre lienzo, Museo del Hermitage, San Petersburgo



Imagen 2. J. M. W. Turner, *The Wreck of a Transport Ship*, circa 1810, óleo sobre lienzo, 173 x 245 cm, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa

Nuestro primer ejemplo, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Berruguete (imagen 3), nos muestra una escena dividida en dos partes y cuatro secuencias. En la parte superior, Santo Domingo de Guzmán dicta sentencia mientras, al fondo, un grupo de personajes esperan su juicio; en la inferior, dos hombres ya juzgados son llevados al patíbulo, en el que otros dos están siendo ajusticiados. Se trata, por tanto, de una instantánea del momento del juicio que, al mismo

tiempo, propone una lectura abiertamente narrativa. Las distintas escenas que componen la obra hacen la sentencia del Santo (que ocupa la parte superior y preeminente)²¹ del todo previsible: los herejes arderán en llamas. En este sentido nos encontramos ante una obra no concebida como un detalle que no remite fuera de sí misma, pero organizada de manera que propone una lectura de los detalles por separado para entender el conjunto. Y precisamente esta disposición en cuatro tiempos (espera, condena, tránsito y ejecución) lleva a que la distancia respecto al trágico destino de los pecadores sea recortada; el deleite, reducido: el tránsito hacia la muerte, primera secuencia de la escena inferior (imagen 3A), situada entre la condena y su ejecución, facilita la identificación con estos personajes. Esta composición, además de proponer una lectura exterior de los episodios representados, se revela significativa dentro del cuadro, mostrando a estos personajes su propio final y añadiendo dramatismo al conjunto.



Imagen 3. Pedro Berruguete, *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, 1493-1499, óleo sobre tabla, 154 x 92 cm, Museo del Prado, Madrid



Imagen 3A

Es cierto que la sensación de terror sigue lejana ante la obra de Berruguete, y esto se debe a que la distancia no ha sido eliminada con éxito; pero subyace en la disposición el interés de infundir el mensaje del miedo y disuadir de cualquier tentación de herejía, mostrando el precio a pagar por faltar a la norma divina²². Difícil no recordar ante esta obra la reflexión de Kant cuando señalaba, refiriéndose al carácter español, que «El *auto de fe* [sic] no se sustenta tanto en la superstición, como en la inclinación extravagante de la nación, que se conmueve ante un cortejo venerablemente horrible»²³.

Nuestro segundo ejemplo corresponde a uno de los más grandes artistas españoles, Francisco de Goya (imagen 4). La estrategia para acercar la distancia es en este caso distinta: la utilización de un *fuera de campo*²⁴ histórico inmediato: el fusilamiento de los sublevados contra la ocupación francesa. De esta manera, la obra se entiende como el funesto desenlace de una narrativa

²² La información sobre la obra que puede consultarse en la página web del Museo del Prado señala que «Por el testimonio de Cruzada Villamil en 1865 consta que la tabla del Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán estaba en la sacristía del convento de Santo Tomás de Ávila junto con otra tabla compañera suya» [<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/auto-de-fe-presidido-por-santo-domingo-de-guzman-berruguete>].

²³ Immanuel Kant, *Observaciones...*, *op. cit.*, págs. 95-96.

²⁴ Pese a tratarse de un concepto cinematográfico, no creemos que haya inconveniente en aplicarlo a obras pictóricas. Ya S. M. Eisenstein (2014) demostró la operatividad de conceptos como el *montaje* para abordar la obra de *El Greco*.

²¹ Y que preside también el título de la obra.

que es popularmente conocida. Si observamos la pintura, veremos que la previsibilidad es absoluta (además de fatal), al mostrarnos el instante previo al fusilamiento del personaje central de la tela (resaltado por esa iluminación contrastada) que terminará de la misma forma que el compañero que yace muerto junto a él y que ha pasado por su mismo trance instantes antes.

La referencia a la Historia real, por tanto, podría ser una segunda estrategia para incluir la obra en un relato y reducir nuestra distancia ante la escena representada; reproducir un suceso que ocurrió realmente consigue un efecto que, por ejemplo, las escenas de sacrificios protagonizadas por personajes mitológicos no pueden generar, en tanto que son personajes sobrenaturales con los que no nos podemos identificar²⁵.



Imagen 4. Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* o *Los fusilamientos del 3 de mayo*), 1813-1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid

²⁵ Encontramos elementos relacionados con las ideas de sucesión y uniformidad en las dos obras analizadas. En la primera, el proceso es representado en cuatro movimientos de una misma secuencia que amenaza con repetirse, de la misma forma, sucesivamente. En la segunda, si atendemos a la disposición de los soldados, también observamos como la sucesión escalonada de sus figuras casi uniformes dibuja una diagonal en la tela hacia un final no divisible, lo que fomenta la sensación de infinito en esa hilera de fusilamientos.

Efectivamente, las escenas mitológicas, en tanto que se mueven en el territorio de la ficción, no generan la misma empatía que aquellas protagonizadas por nuestros semejantes; sin embargo, a medio camino entre la mitología y la historia podríamos situar las escenas de la Historia Sagrada, al menos sus pasajes más célebres. Estos tienen una dimensión popular debido a la misma naturaleza ambigua de Dios, carne y esencia; Padre, Hijo y Espíritu Santo. Así, las escenas de la Pasión de Jesús despiertan un sentimiento de identificación (al menos entre los creyentes) en tanto que Él *también* fue como nosotros somos. Si atendemos a la obra de *el Greco* (imagen 5) veremos cómo la estrategia de acercamiento que se utiliza en este caso es el subrayado de la previsibilidad: detener la historia en un momento de la Ascensión al Gólgota, para subrayar así el fuera de campo inmediato al que se dirige la imagen: la Crucifixión.



Imagen 5. Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*, *Cristo abrazado a la cruz*, circa 1602, óleo sobre lienzo, 108 x 78 cm, Museo del Prado, Madrid

Y en el mismo campo religioso podemos observar un ejemplo de otra de estas formas de acercar la imagen: el recurso a un realismo exacerbado. El Cristo yacente (imagen 6) forma parte obviamente de una narrativa bien conocida y previsible; en este caso, se trata de llevar la escultura a un efecto impactante tratando de convertir, podría decirse así, la pintura roja que señala las heridas del yacente en una falsa sangre real.



Imagen 6. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, 1627, madera policromada, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Hemos visto cómo los distintos métodos para acercar la distancia o generar empatía empleados en los ejemplos pictóricos tienen, por un lado, una estrecha relación con la narratividad, en tanto que pretenden bien incluir un relato en la obra, bien incluir la obra en un relato; por otro, el recurso al realismo (extremo en el último caso citado). Sin embargo, la genialidad del artista difícilmente podría llegar a los grados de realidad que puede ofrecer la fotografía, capaz de atrapar directamente fragmentos de realidad. Precisamente por esta cualidad, el acercamiento al receptor sucede en la fotografía de forma distinta. Si miramos la imagen 7, veremos cómo ahora es la propia semejanza contrastable con el sujeto en peligro lo que nos acerca esa distancia y hace el deleite casi imposible: se trata de una imagen cargada de violencia, en la que la previsible se subraya (como en la obra de *el Greco*) al captar la antesala

del desenlace, fatal una vez más²⁶. Con todo, no es tanto el final de la secuencia interrumpida lo que más nos agrede, sino la constatación de que aquella persona (y ya no personaje) amenazado en la imagen es (o fue, si el desenlace prometido se ha cumplido) como nosotros.



Imagen 7. Eddie Adams, *Saigon execution. South Vietnamese Officer Executes a Viet Cong Prisoner*, 1968, Eddie Adams/Associated Press

Esta superioridad de la fotografía, con la que ningún arte excepto el cine podrá competir, era descrita así por André Bazin (*id.*: 16-17):

La fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido.

Y esta satisfacción psicológica de la semejanza es la que, a su vez, nos lleva a la identificación psicológica

²⁶ A no ser que se trate de una puesta en escena, sospecha de la que la fotografía nunca puede huir.

con el dolor de nuestro semejante, y hace que nuestra reacción no sea la misma ante, por ejemplo, estas dos imágenes:

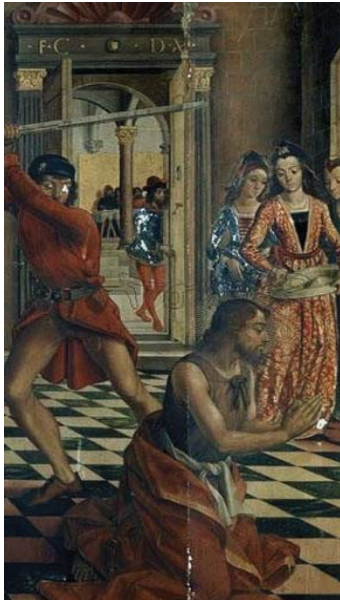


Imagen 8. Pedro Berruguete, *Decapitación del Bautista*, 1483-1485, óleo sobre tabla, 135 x 75 cm, Iglesia de la Asunción de Santa María del Campo, Burgos.



Imagen 9

Y sin embargo se trata de dos imágenes similares en varios aspectos: previsible ambas, responden en cada caso a su propia iconografía²⁷. En el primer caso (imagen

²⁷ Iconografía subrayada, en un caso, por el título; en otro, por el titular que acompaña habitualmente a estas imágenes, tanto en la televisión como en la prensa. *Titular* y *título* actualizan el relato en el que lo representado se incluye.

8), es el relato en off que conocemos, los episodios de la Historia Sagrada, el que incluye al Bautista en una narrativa mayor; en el segundo, la *actualidad* cumple esa función. En ambas imágenes se opta por detener la *secuencia* en el instante anterior al desenlace fatal para reducir la distancia²⁸. Pero el pintor más hábil no podría acercarnos la infamia como lo hacen los noticiarios al reproducir las imágenes macabras de decapitaciones de ciudadanos occidentales a manos de yihadistas radicales (imagen 9). Ambas imágenes inscritas en una historia, la pintura nos acerca modestamente al mártir mientras que la pantalla lo hace brutalmente. La semejanza fotográfica subraya el horror.

Si hasta este punto hemos tratado de las imágenes que se sitúan de distinta forma, con diversos métodos y en grado desigual, en la parte derecha de nuestro cuadro (+V), a continuación nos ocuparemos de aquellas que se ubican en el polo opuesto (-V); aquellas que tratan la violencia de una forma distante e imprevisible.

3.2....y de lejos

Si hasta ahora, pues, por decirlo de nuevo con Bazin, reflexionábamos sobre aquellas obras cuya aspiración «no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble» (Bazin, *id.*: 15), en adelante lo haremos en torno a aquellas otras cuya aspiración es «propriadamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el símbolo de las formas» (*ibid.*).

Tal como hacíamos *de cerca* con lo previsible, conviene también aquí precisar la manera en la que entendemos ese concepto de imprevisibilidad, y para ello debemos volver a esa distinción de Calabrese (*id.*: 89) entre «detalle» y «fragmento». Si asociábamos lo previsible con el detalle, asociamos lo imprevisible con el fragmento porque

²⁸ No debemos perder de vista que estas imágenes rara vez se muestran en televisión en toda su crudeza; por el contrario, la escena se detiene instantes antes del sacrificio y somos nosotros quienes completamos su desenlace, que sucede en off. Sin embargo, es cierto que, en el infinito espacio de la red, quien tenga interés podrá encontrar la secuencia completa.

A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien, el entero está *in absentia* (...) Otra diferencia respecto al detalle es la de que los confines del fragmento no son «de-finidos» sino más bien «interrumpidos». No posee una línea neta de confin, sino más bien lo accidentado de una costa. (...) El análisis de la línea irregular de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *reconstrucción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia.

Por imprevisibles entendemos por tanto esas imágenes que exigen del espectador no una reconstitución del contexto inmediato al que pertenecen, sino una reconstrucción de su sentido profundo. Y de la misma manera que el acercamiento, también el distanciamiento puede darse de distintas formas: alejar el sentido de la reacción inmediata, esquematizar, en última instancia, abstraer. Pero sin perder de vista la observación de uno de esos *autores de la distancia*, Harun Farocki:

Abstracción no significa siempre abstracción en sentido elevado, también puede ser una abstracción banal, como la de la representación cinética de un proceso técnico, o el plano de la planta baja de una prisión (...) Entonces, [se trata] especialmente [de] trabajar con diferentes modos y, en consecuencia, llamando la atención sobre su uso, evitando la «inmersión»²⁹.

Sin perder de vista estas precisiones previas, pasemos a analizar nuestro recorrido -V; para ello prestaremos atención a las imágenes que siguen.

La primera imagen, la obra de Manet (imagen 10), representa, como es sabido, el fusilamiento en tierras mexicanas del Archiduque Maximiliano I de Austria a manos de las tropas liberales del presidente Juárez, y tiene el referente inmediato y muy evidente de los fusilamientos de Goya, que situábamos en +V. De ahí que la confrontación resulte interesante para ver cómo el artista francés *aleja* esa pintura, la lleva hacia la distancia. Sin entrar en un análisis profundo de la obra, podemos ver varios elementos que distancian al espectador de

una identificación inmediata: en primer lugar, el soldado de la parte derecha, que carga su fusil, distraído, como si el fusilamiento no fuera un acontecimiento crucial; por otro lado, los espectadores al fondo de la tela, que miran el espectáculo desde el muro, situados en relación especular con nosotros, ambos testigos de la escena; asimismo, la cercanía del fusil y el fusilado, inverosímil, que resta realismo al acontecimiento y, por último, el hieratismo de todas las figuras, tanto de las víctimas como de los verdugos³⁰.



Imagen 10. Édouard Manet, *L'execution de Maximilien*, 1867, óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm, Galería Nacional, Londres.

Con el referente superpuesto de las obras de Goya y Manet, Picasso realizó en 1951 su cuadro *Masacre en Corea* (imagen 11)³¹. En este caso, la distancia es mayor

²⁹ Hieratismo que para algunos tendría su origen en *El juramento de los Horacios* (J. L. David, *Le serment des Horaces*, 1784, óleo sobre lienzo, 330 x 425, Museo del Louvre, París), obra con la que, ciertamente, comparte rasgos en la disposición de la escena y en el estatismo de las figuras.

³¹ Debemos hacer notar que en este caso es el título la única referencia al contexto en el que la obra se incluye. Si en los casos anteriores el título apuntalaba el contexto que la iconografía presentaba (ver nota 27), la abstracción de la obra de Picasso hace que no podamos servirnos de otra referencia que su título para ubicar el relato: no hay vestimentas o paisajes que nos den a conocer el marco donde lo que vemos sucede. Y precisamente esta desubicación es la que lleva la obra hacia un sentido más amplio, alejado del episodio concreto, tal como ocurre también en el *Guernica* (Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo, 349 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

²⁹ Harun Farocki, en la entrevista realizada por Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo, en Buenos Aires, a 16 de marzo de 2013. Puede consultarse en [https://www.youtube.com/watch?v=6_HPoLh161A] (dividida en dos partes, el fragmento citado corresponde a la primera).

(y la previsibilidad, menor) que en el cuadro de Manet, por varias cuestiones: por un lado, lo irrealista de las formas, divididas a su vez entre las líneas curvas de las víctimas frente a la rígida geometría de los verdugos; por otro, el tratamiento del personaje de la derecha, heredero del soldado despistado de Manet, pero operando aquí como jefe del pelotón de fusilamiento que, al mismo tiempo, ordena el asesinato (mirando y señalando con su espada en dirección a las víctimas) y se desentiende de su materialización (la posición de sus pies, en dirección contraria al crimen), proponiendo así una reflexión sobre las relaciones de poder dentro del grupo agresor. Como puede verse, Picasso introduce una serie de elementos formales que nos llevan a pensar; que enfrían, intelectualizan, esquematizan; en definitiva, distancian.

Una última cuestión presente en ambas obras y que colabora al distanciamiento es la referencia a obras previas; es decir, la propia metatextualidad, que podría considerarse una herramienta de distanciamiento en tanto que permite dibujar una escena a partir de un referente artístico, con lo que evidencia la (re) construcción de un hecho, restándole así realismo³².



Imagen 11. Pablo Picasso, *Masacre en Corea*, 1951, óleo sobre tabla, 110 x 210 cm, Museo Nacional Picasso, París.

³² También comparten las dos telas la ausencia de un personaje ya fusilado y yacente, como sucedía en la obra de Goya, adelantando el final del resto de las víctimas.

Si en el alejamiento propuesto en la obra de Picasso los elementos de reflexión incluidos en la tela tienen una importancia central, en nuestro siguiente ejemplo sucede justamente lo contrario. Andy Warhol ha sido calificado no pocas veces como una artista superficial; sin embargo, quizás sería interesante dejarnos caer en la paradoja y señalar que lo era en un sentido profundo. En el ejemplo que traemos a colación, *Four Electric Chairs* (imagen 12), se da una interesante tarea de aplanamiento de un objeto siniestro. Tratándolo como a un icono pop, de la misma manera que a Marilyn o Elvis, produciéndolo en masa, coloreándolo, Warhol lleva ese objeto, la silla, a su aspecto más superficial, desnudo, desactivando las connotaciones fatales que le son propias; el objeto queda así vaciado de su función: la previsibilidad es anulada en tanto que la silla se convierte en una simple *imagen de la silla*. La opción de Warhol parece ajustarse en este punto a esa «abstracción banal» a la que se refería Farocki; incluso podría decirse que se trata de una abstracción no carente de malicia si reparamos en la elección del objeto, tan maliciosa al menos como la elección del retrato de Mao para otra de sus célebres serigrafías³³.

Nuestro último ejemplo lo ocupa una de las obras más conocidas del gran escultor vasco Jorge Oteiza: la *Piedad* que preside la fachada principal de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu. Resultará clarificador confrontar la obra con otra escultura de otro artista español, alejado de Oteiza en el tiempo y también en su concepción del arte: Gregorio Fernández. Este último plantea su *Piedad* (imagen 14) subrayando el realismo de la escena, facilitando así una identificación inmediata con una escena previsible (*reconstituible* tanto hacia atrás como hacia delante: *Pasión y Resurrección*). Oteiza, por el contrario, dueño de una espiritualidad muy especial, propone en su *Piedad* una religiosidad que va más allá de

³³ Sobre la fecha de producción de las *sillas eléctricas* de Warhol, conviene precisar que la primera serie fue realizada por el artista en 1963, el mismo año en que se realizaron las dos últimas ejecuciones en la silla eléctrica en la penitenciaría estatal de Sing Sing, N. Y. (la misma de la ejecución de la foto de Vander Weide, imagen 13). Posteriormente realizaría, con ligeras variaciones sobre la imagen (coloreados diversos, principalmente), otras series de la misma obra, como la que aquí citamos o la realizada en 1968 con motivo de la retrospectiva que le dedicó el Moderna Museet de Estocolmo.

la traducción realista del mito. En su escultura (imagen 15), se trata de construir en el vacío una suerte de sacra comunión de espacio y tiempo (muy acorde con el resto de su obra) sirviéndose de una imagen, la Piedad, que es utilizada como disparadero para una *reconstrucción* intelectual de la propia escena. La distancia es absoluta y la previsibilidad nula en tanto que, más allá del marco religioso del que la iconografía utilizada proviene, su interpretación requiere de una lectura profunda, difícilmente aprehensible de inmediato. Lo que aquí está en juego es la conversión de una imagen en un símbolo.



Imagen 14. Gregorio Fernández, *La Quinta Angustia*, 1625, madera policromada, Iglesia de S. Martín y S. Benito el Viejo, Valladolid



Imagen 12. Andy Warhol, *Four Electric Chairs*, 1964, tintas de serigrafía y polímero sintético sobre lienzo, 111.7 x 142.3 cm (56 x 71 cm cada imagen), comprado por un anónimo en Sotheby's, Londres, el 8 de noviembre de 1989 (lote 49A)



Imagen 13. W. M. Vander Weyde, *Man in Electric Chair at Sing Sing Prison*, ca. 1900

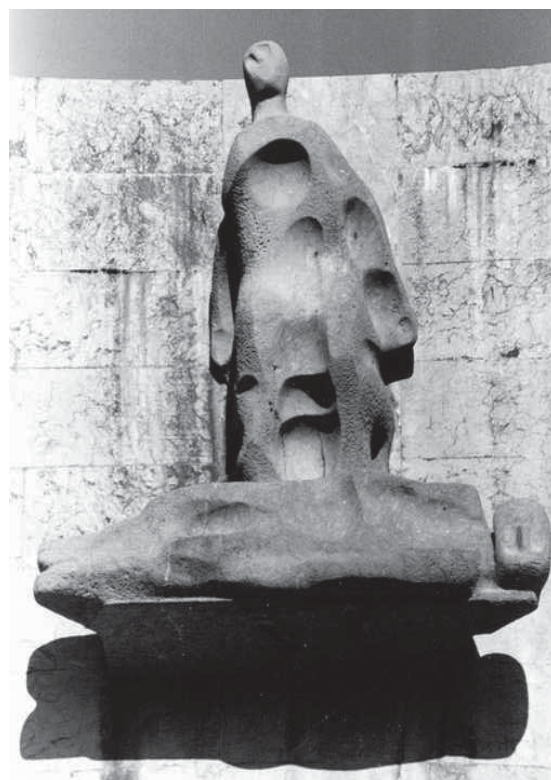


Imagen 15. Jorge Oteiza, *Piedad*, 1969, piedra, parte alta del conjunto escultórico que conforma la fachada principal de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, Oñate

4. Volapié: coda taurina

«...y los toros de Guisando,
Casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra»

Federico García Lorca («La sangre derramada»)

En los estertores de la Guerra de los Balcanes, cuando todavía los casquillos no habían sido barridos de la antigua Yugoslavia, el escritor austriaco Peter Handke se personó en el lugar de los hechos para tratar de ver *qué pasaba en realidad*. En realidad, el motivo de su viaje estaba en su sospecha ante la cobertura de aquella masacre en los medios occidentales, pues observaba en las imágenes del conflicto que llegaban a Europa cierto interés en subrayar el dolor de las víctimas del lado croata: «siendo como eran gente que sufría de verdad, se les mostraba en una “pose” de la gente que sufre». Ante esa desigualdad que detectaba en el tratamiento informativo de la guerra, Handke (1996: 43) se preguntaba: «¿Dónde estaba el parásito que desplazaba las realidades, o que, como si fueran meros decorados de teatro, las movía: en las noticias mismas o en la consciencia de aquellos a quienes iban dirigidas?».

Esta pregunta pone sobre la mesa una cuestión que nos atañe: la consciencia del receptor, es decir, la posibilidad de recepción de los mismos hechos de distintas maneras. Y uno de esos hechos percibidos de forma contrapuesta nos parece que es la fiesta taurina; un espectáculo a estas alturas en vías de extinción, probablemente por ser uno de los últimos provenientes de un tiempo anterior, en el que lo apolíneo en su forma extrema (léase lo políticamente correcto) no había devorado aún cualquier atisbo de hecho dionisiaco.

A día de hoy son mayoría aquellos que rechazan absolutamente este espectáculo y que trabajan para su definitiva clausura; pero todavía existen *aficionados*³⁴ a

³⁴ Y nos preguntamos si no es significativo a este respecto la connotación que en el ámbito taurino tiene la palabra *aficionado*, equivalente a la de *entendido* en otros deportes o espectáculos. Una connotación similar, por otra parte, a la de *cátedra* para referirse a los aficionados que apuestan dinero habitualmente en las distintas modalidades de pelota (mano, cesta-punta, remonte) que se juegan en el frontón.

la fiesta que se *deleitan* cada vez que suenan los clarines. Su percepción de los mismos hechos es contrapuesta, antagónica a la de los antitaurinos, pero ¿qué la diferencia? Creemos que los dos elementos que se encuentran en la base de estas páginas, *distancia* y *previsibilidad*, pueden sugerirnos una respuesta.

Porque para el antitaurino lo que sucede todas las tardes no es sino la muerte, gratuita, de un animal a manos de un pintoresco asesino de otro tiempo. Para el aficionado, sin embargo, no es un asesino sino un matador (o *maestro*) el que se enfrenta al animal, armado con su arte. Para unos, espectáculo siempre previsible: víctima, verdugo, sangre y muerte; para otros, en cambio, ni hay dos *verónicas* iguales, ni dos *naturales* detienen el tiempo de forma idéntica; para el aficionado, nunca dan las cinco de la tarde a la misma hora. ¿Qué sucede, pues, entre estos dos sujetos, o mejor, entre estas dos percepciones? Podríamos, para concluir, proponer una respuesta ateniéndonos a lo dicho hasta el momento: allí donde unos no ven más allá de lo inmediato del acontecimiento, de la evidencia en primer grado (el intolerable goce ante la muerte del toro) otros ven el espectáculo con *distancia*, son capaces de abstraer el símbolo de la ceremonia, la fiesta, que sucede en la plaza. Para unos, por tanto, *muerte*; para otros, *piedra*. Unos miran *de cerca*; otros, *de lejos*.

Bibliografía

- ADDISON, Joseph (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* [ed. Tonia Raquejo], Madrid: Antonio Machado.
- BAZIN, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BOLTANSKI, Luc (1993), *La souffrance à distance*, Paris: Editions Métailié.
- BURKE, Edmund (2014) [1757], *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962 – 1980*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALABRESE, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.

- EISENSTEIN, S. M. (2014), *El Greco, cineasta*, Barcelona: Intermedio.
- DEMETRIO, *Sobre el estilo* / LONGINO, *Sobre lo sublime* (1979) [ed. José García López], Madrid: Gredos.
- HANDKE, Peter (1996), *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*, Madrid: Alianza.
- JUARISTI, Jon (2000), *Sacra némesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*, Barcelona: Debolsillo.
- KANT, Immanuel (2012) [1764], *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid: Alianza.
- LONGINO (2014) [s. I d. C.], *De lo sublime* [trad. Eduardo Gil Bera], Barcelona: Acantilado.
- RAQUEJO, Tonia (1991), «Introducción», Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Antonio Machado, pp. 15-122.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2009) [1915], *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe.