

7-INTRODUCCIÓN:

FIGURAS DEL EXCESO Y POLÍTICAS DEL CUERPO

“Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar.”

Jeanne Hyvrard, *La Meurtritude*

“En la mayoría de las personas, presumo, el cuerpo precede al lenguaje. En mi caso son las palabras las que vinieron en primer lugar; luego, tardíamente, aparentemente con repugnancia y ya vestida de conceptos, vino la carne. No es necesario decir que la carne ya estaba estropeada por las palabras”.

Yukio Mishima, *El Sol y el Acero*.

“El cuerpo es aquello que los otros ven, escrutan en su deseo. (...)

De forma permanente, el individuo se siente impactado, observado, deseado, rechazado en y por su cuerpo. Esta tensión entre el cuerpo enajenado, que ya identificó Jean-Paul Sartre, el riesgo de desposesión de manos del otro, la sumisión al poder, a los proyectos, al deseo del otro, son el fundamento, entre otras cosas, de la importancia de las relaciones sexuales.”

Alain Corbin, *Historias del Cuerpo*.

“El lenguaje de las instituciones se ha adueñado de ese cuerpo.”

Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo*.

El cuerpo ocupa y habita un lugar en variados espacios, no sólo en el ámbito privado, o en lo meramente físico/psíquico, sino que también es sujeto y objeto en los espacios sociales, políticos, culturales, científicos, médicos, religiosos, etc. Este cuerpo es una sede de experimentación donde actúan los ámbitos mencionados que regulan tanto las sensaciones y experiencias íntimas e individuales como las públicas y colectivas, mediante leyes, normas, interdictos y etiquetas corporales de interacción del individuo con la sociedad, dictadas e instauradas por las políticas coercitivas del

cuerpo. Obviamente, no todas las políticas que tratan del cuerpo tienen este carácter restrictivo, ni todas son perjudiciales, sino todo lo contrario. Por ello, debemos puntualizar que en esta investigación nos referiremos siempre a las políticas institucionales que supongan un perjuicio o una restricción de las libertades públicas y privadas relacionadas con la identidad del individuo, su cuerpo, su sexualidad y la visibilidad de sus placeres.

A finales del siglo XIX, el cuerpo se convirtió (más que nunca anteriormente) en objeto de una gestión social, entendiendo el cuerpo como el resultado de un equilibrio entre lo privado y lo público, entre la carne y sus deseos y el mundo, sus normas y realidades, y enteramente sometido a reglas de construcción sociocultural de tipos y/o arquetipos corporales. En el siglo XIX es cuando la psiquiatría y la sexología aparecen como ciencias y como refuerzo a la construcción de una taxonomía social del cuerpo. Es por esto que analizaremos las construcciones socioculturales acerca del género, el cuerpo y la sexualidad que se definieron en este siglo y su marcada influencia, positiva o negativa, en los conceptos del siglo posterior.

Desde la nueva perspectiva que nos ofrecen los Estudios Culturales, surgidos en los años 80 del siglo XX, analizaremos las reglas sociales, morales y culturales que reforzaron y ampliaron este proceso de construcción del cuerpo individual y del cuerpo colectivo. Nuevos y estrictos reglamentos socioculturales determinan y conforman un trabajo cotidiano de apariencias, de complejos rituales de interacción, de códigos de comportamiento, estilo y vestuario que dirigen y constriñen las miradas, los movimientos, el ser, el estar, el sentir y el pensar. Son un conglomerado férreamente estructurado e institucionalizado que vamos a analizar bajo el epígrafe de **Políticas del Cuerpo: riesgos, prejuicios y represión de la Visibilidad de los Placeres.**

El cuerpo es pues, el territorio por excelencia que alberga los límites y también el lugar donde todos los excesos tienen cabida. La pugna entre ambos es una relación antagonica entre Interdicto y Transgresión, poder, conflicto, superación, reflexión y creación.

La secuencia formada por el Interdicto / tabú / prohibición / límite contiene en sí mismo a su rival opuesto: la Transgresión, el desbordamiento del límite, del exceso y del lugar. El cuerpo, ese territorio de nadie, fronterizo, se sitúa al borde de lo humanamente experimentable, hasta su extremo final, su último límite: la muerte.

Las prohibiciones e interdictos, que cercan a los cuerpos y establecen sus límites, van asociadas a los tabúes que la sociedad utiliza para controlar a sus miembros y marcar las jerarquías sociales, religiosas y morales. Están fuertemente enraizados en la cultura y algunos establecidos como norma escrita, como ley y orden, otros, sin embargo, son innominados, pero el acuerdo de su cumplimiento es tácito. Las prohibiciones se mantienen gracias a un sentimiento de culpa religioso que recae sobre quienes transgreden el tabú, sentimiento alimentado por las censuras psicológicas y morales. El ser humano crea tabúes sobre lo que no domina o no entiende, y, aunque lo moralmente prohibido para algunas culturas no siempre lo es para otras, existen tabúes que, salvo muy raras excepciones, son aceptados por prácticamente todos los pueblos.

Los tabúes que provocan mayor malestar en la cultura son los relacionados con el cuerpo: por un lado la violencia, por el otro el sexo. El tabú más violento en la mayoría de las sociedades es el de la muerte. Esto lleva a considerar al cuerpo como un lugar sagrado, inviolable, y a la vez lo convierte en el objeto primordial de los sacrificios. El dolor corporal se exalta, se teme y santifica.

El sexo es uno de los objetos principales de las prohibiciones morales y religiosas. El trabajo soterrado del sentimiento de culpa, inducido desde la infancia, o la represión y condena fundamentalistas, se encargan de convertir el deseo sexual en algo perverso y en reducir a los seres humanos a una sexualidad "normalizada" encaminada únicamente a la mera procreación. El término de lo "perverso" que usaremos en este texto y contexto nunca tendrá el carácter patológico, peyorativo o demoníaco que la medicina, la norma moral y la religiosa le confieren. Como señala Michel

Foucault, no existe una sexualidad biológicamente natural o “normal”, sino que ha sido construida mediante relaciones de poder que definen como “anormal” y depravado todo lo que escapa de sus estrechas tradiciones moralistas. Sobre el cuerpo, y especialmente sobre las prácticas sexuales heréticas y heterogéneas, se centra el discurso del poder y se ejerce la interdicción.

La represión de la visibilidad de los placeres se puede constatar en las formas de prohibir la exhibición pública de dichos placeres, incluso los más cotidianos e inocuos; desde las antiguas leyes suntuarias medievales y renacentistas que restringían determinados tejidos o pieles exclusivos de las clases sociales dominantes, hasta la más mínima exhibición en la actualidad de la piel, la carne y los cabellos de las mujeres sometidas a los regímenes fundamentalistas y/o patriarcales de algunos países islamistas.

Ni que decir tiene que la exhibición de los placeres sexuales sea aun más perseguida y condenada, sobre todo los de las prácticas sexuales menos ortodoxas y transgresoras. Incluso la transgresión a la norma es una parte más del engranaje del dominio del contexto social e ideológico.

La fábrica social del cuerpo limita pues las fantasías del sujeto y reprime los placeres contrarios a los legislados y a las normas sociales y morales impuestas por los pilares básicos del patriarcado, machista, heterosexual, heterosexista y homófobo: estado soberano e Iglesia, con la aquiescencia de toda su maquinaria legislativa, educativa, médico-científica y policial; incluso con la anuencia, propaganda y manipulación de los *media* afines a la ideología del poder dominante.

Las nuevas tecnologías del reciente milenio XXI acentúan y refuerzan el poder de las políticas coactivas del cuerpo en todos los estados democráticos o dictatoriales en mayor o menor medida: la estricta vigilancia audiovisual y el cerco a Internet, la creación de nuevas fronteras y el auge de los fundamentalismos religiosos o neoconservadores, impone la pérdida o desposesión de la identidad privada; el individuo se siente, como señala

Alain Corbin¹, impactado, vigilado, deseado, sometido, manipulado, cercado, rechazado en y por su cuerpo; pendiente no de sus deseos sino de la escrutadora mirada de los otros que lo define, construye o destruye ideológica, social, cultural y sexualmente.

Frente a las políticas represoras del cuerpo parece que sólo cabe la trasgresión, la reivindicación del cuerpo, sus deseos y sus prácticas sexuales en el ámbito no sólo privado sino también en el público. Recordemos como la frase emblemática de las feministas de los años 60 y 70 fue “Lo personal es político”; desde ese punto de partida revelador, en todos los ámbitos ajenos y marginados del poder institucionalizado, se iniciaron y/o cristalizaron los movimientos de liberación sexual (feminismos, gays y lesbianas, transexuales) que transformaron radicalmente la gestión privada e íntima de los cuerpos, y la visibilidad de los placeres devino en asunto o problema público.

Como declara Jeffery Weeks, desde la década de los sesenta se transformaron los términos del debate sobre la sexualidad al incluir tres conceptos clave:

“poder, diversidad y elección. La sexualidad no venía dada naturalmente, sino que se moldeaba a través de relaciones de poder de gran complejidad histórica. No existía una única forma de sexualidad “natural”, biológicamente dada, a partir de la cual se explicarían las desviaciones antinaturales; al contrario, había todo un espectro de posibilidades sexuales, una miríada de diferencias, que daba lugar a diversas prácticas e identidades sexuales. Esto, a su vez, sugería que la sexualidad, y especialmente la identidad sexual, no era un destino sino en gran medida una cuestión de elecciones personales. Puede que no podamos escoger la manera en que sentimos, lo que deseamos, pero podemos elegir lo que hacemos con esos sentimientos y deseos.”²

¹ Alain Corbin, *Historia del cuerpo. (II) De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. Ed. Taurus-Historia, 3 volúmenes. Madrid, 2005. Volumen 2, p. 16.

² Jeffery Weeks: *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa Ediciones S. L., Madrid. 1993, p. 6.

Sin embargo, en todas las épocas han existido artistas, escritores y pensadores (individuos con deseos en suma) que han cuestionado las construcciones socioculturales acerca del sexo, género, identidad, raza y/o ideología determinadas desde la hegemonía del conservadurismo y fundamentalismo moral. Sus creaciones las hemos definido como **Representaciones de Sexualidades Extremas en el Arte**. Son creaciones culturales que abordan y se enfrentan a la problemática de la identidad, las experiencias y los intercambios de roles genéricos y la pluralidad de los placeres.

Estas producciones artísticas son un atisbo más o menos crudo, nítido o turbio de las prácticas sexuales más clandestinas, estigmatizadas o ignoradas. Por otra parte, no queremos establecer categorías, ni distinciones ni límites entre erotismo y pornografía, entre alta y baja cultura o subcultura, entre lo bello y lo obsceno. Antonio Saura nos ofrece unas formulaciones perfectamente intercambiables sobre estos términos:

“Erotismo, como “pasión fuerte de amor”; pornografía, como “inmundicia misteriosamente bella”; obscenidad, como “una profunda necesidad del espíritu”.³

Estas (in)definiciones ambivalentes se encarnan simbólicamente en las que denominamos **Figuras del Exceso**; figuras perturbadoras e inquietantes, a menudo crueles, abyectas, obscenas o siniestras, que muestran la escisión entre el individuo y la sociedad, entre lo rechazado y lo asumido, entre el principio del placer y el de realidad. En estas particulares creaciones artísticas que representan la diversidad de las sexualidades extremas en el siglo XX, lo obsceno ya no es lo irrepresentable, sino lo ineludible: ya no es lo que debe permanecer fuera de escena (*ob*(fuera)

³ Antonio Saura: La citas son, por orden sucesivo, del *Diccionario de la lengua española*, 1925; de Susan Sontag, *La imaginación pornográfica*, 1985, y de Havelock Hellis citado por Henry Miller en *La obscenidad y la ley de reflexión*, 1967. Contenido en *Sin coartada: Lo Bello y lo Obsceno*. Univesitat de València. 1990, p.: 11.

scene), sino que debe irrumpir convulsamente en el escenario, lo que ciertamente lo hermana –aunque no lo asemeja– con lo reprimido freudiano: lo siniestro.

Son Figuras del Exceso entendido en el sentido con el que Bataille vinculaba el desorden de la sexualidad con el derroche violento y sin sentido de energías, la transgresión de los límites morales y sagrados y la angustia de muerte.

Igualmente, Sade nos da una coartada: “Todo es bueno porque es excesivo”; y nos referimos a un cuerpo abismo, un cuerpo abyecto que va más allá de los límites de la integridad física y revela la parte maldita, renegada y suprimida social e individualmente; es un cuerpo que asume su parte maldita *batailliana* y su carácter libertino *sadiano*:

“(…) el mal, en el fondo, ¿no es una libertad concreta, la turbia ruptura de un tabú?”⁴

Los artistas escogidos que forman parte de esta investigación muestran diferentes maneras de mirar, explorar, abordar, mostrar y reconfigurar la subjetividad de los cuerpos, las identidades y las sexualidades. La ruptura radical de la representación del yo/cuerpo/sexualidad/identidad social conlleva una nueva corporalidad/sexualidad y su relación con los objetos que la rodean y/o representan. El cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, un juego de simulacros y seducciones que se disuelve y se reconstruye al hilo de la historia del sujeto, por mediación de los discursos sociales y de los sistemas simbólicos presentes en el imaginario cultural.

La identidad sexual está surcada por conexiones entre lo corpóreo y sus deseos y conflictos, que se deslizan y proyectan en un terreno de intensidades y colisiones, propicio a la experimentación artística y al uso de diferentes materiales y/o soportes audiovisuales. La máquina deseante es,

⁴ Georges Bataille: *Sobre Nietzsche: voluntad de suerte*. Taurus, Madrid, 1984, p. 17.

pues, la tecnología instrumental a través de la cual los artistas están reinventando y/o reivindicando la existencia humana, la diversidad de las prácticas sexuales y la pluralidad de los placeres y, ¿por qué no?, de todas las obscenidades y abyecciones.

La estructura libidinosa que nos transmiten estas imágenes y todo lo que las enturbia —el erotismo exacerbado, transforman al cuerpo en la escena por excelencia de la trasgresión, en una experiencia carnal que nada sabe de interdictos. Es un cuerpo sin límites, trasgresor de tabúes y reivindicativo de la diversidad de los placeres y de la exaltación de los deseos, dolores y temores que lo surcan, agreden o perturban. En suma, se trata de la re-creación de un cuerpo deseante y sexualizado, que rompe con las caducas y obsoletas categorías de lo conforme y deforme, de los estereotipos de lo bello y lo obsceno, de lo unitario y lo fragmentario, del erotismo y la pornografía, de la identidad y la alteridad.

Los artistas elegidos a menudo no comparten la misma época ni el mismo contexto histórico, ni una determinada ideología, ni siquiera los mismos gustos estéticos, íntimos o sexuales. Son escogidos por vicio o virtud de la pluralidad de miradas, experimentaciones y representaciones que nos muestran “sexualidades proscritas”. También por su atrevimiento y a veces riesgo personal por vivirlas; y por la capacidad de transformar el sufrimiento en goce, y la falta o la ausencia en plenitud.

Toda representación de una sexualidad extrema será analizada siempre que nos transmita esa convulsa belleza que conturbaba a Charles Baudelaire: *Le Beau est toujours bizarre*, o como reformulaba Antonio Saura, siempre que revele:

“el triunfo de la obscenidad en su sentido de cosmogónica e inconfortable belleza”.⁵

⁵ Antonio Saura. Op. cit, p. 12.

Nos interesa particularmente de ell@s su inclinación hacia los extremos, hacia el exceso entendido en el sentido *batailliano*; por su rebeldía ante las normas moralistas impuestas por las sociedades que les tocó vivir o padecer, y por su creativa resistencia ante las Políticas coercitivas del Cuerpo, cristalizadas estéticamente en esas Figuras del Exceso: en esas representaciones que nos llevan “más allá de los límites de la sexualidad”⁶, o hacia las formas más inmorales e ilícitas de la seducción.

“Pero en la seducción se manifiesta, a lo que creo, otro objetivo del hombre, más secreto sin duda, ilícito en cierto modo: su necesidad de lo inacabado... de lo imperfecto... de lo bajo... (...)”⁷

⁶ Jeffery Weeks: El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas, Talasa Ediciones S. L., Madrid. 1993. p. 11

⁷ Wiltod Gombrowicz: *La seducción*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona, 1982, p. 9.

1. I. 1. OBJETIVOS

“No deseo despertar convicciones. Quiero estimular el pensamiento y turbar los prejuicios”

Sigmund Freud

“Hay que estar en las fronteras. La crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos”.

Michel Foucault.

Nuestra investigación no quiere ser un diccionario ilustrado de parafilias y/o patologías sexuales. No nos interesa tampoco realizar un catálogo razonado pero anecdótico de imágenes extremas u obscenas, representativas de sexualidades poco convencionales. Ni pretendemos abarcar absolutamente todas las representaciones de sexualidades extremas en el arte a modo de enciclopedia de sexología y arte. Sería una ardua tarea y tampoco es nuestra finalidad.

Fundamentalmente, **la investigación pretende analizar y diferenciar las diferentes estrategias antagónicas que se ejercen sobre el cuerpo entre las Políticas del Cuerpo y las representaciones de la Figuras del Exceso.** Las estrategias son luchas que se definen por aquello a lo que se que se oponen; por ello, estas tensiones contradictorias al mismo tiempo son complementarias, por lo que hemos establecido un **Binomio Interdicción / Transgresión** para analizar las luchas de poder ante el cuerpo, entendido como individuo, como identidad total= Cuerpo + mente + deseos + sexualidades. Aunque no se trata de establecer divisiones binarias correspondientes a sistemas coercitivos, sino de deconstruir la oposición entre ellos; se trata, en suma, de invertir la jerarquía, de subvertirla o anularla.

Este Binomio Interdicción / Transgresión se desarrollará en el apartado del mismo título incluido en el capítulo II: "Políticas del cuerpo. Riesgos, prejuicios y Represión de la Visibilidad de los Placeres".

Sobre el cuerpo confluyen un incontable número de categorías, desviaciones, placeres, deseos y caóticas contradicciones individuales. Y hacia el cuerpo se dirigen las miradas de las Políticas restrictivas del Cuerpo que pretenden el control, la corrección, la clasificación, el interdicto, la represión, en suma, de toda desviación de la Norma, del Orden, de toda identidad que escape de lo que no sean cuerpos dóciles con la Ley, el Estado y/o la Religión. Estas formas coercitivas de las Políticas del Cuerpo y los pilares del Poder en las que se fundamentan –el Jurídico y el Religioso, principalmente– se analizarán con detalle en el capítulo anteriormente mencionado.

Sin embargo, la representación artística de las Sexualidades Extremas es una forma de resistencia individual, no exenta de riesgos, contra las Políticas del Cuerpo. Se analizarán fundamentalmente desde el punto de vista artístico pero insistiendo en su contextualización sociocultural y en su valor como transgresión.

Hemos escogido documentar y basar esta tesis en un espectro amplio temporal del siglo XX, desde sus inicios hasta finales del siglo XX. Como consideramos necesaria la interrelación de los artistas y sus obras con las de otras épocas y disciplinas hemos retrocedido algunas veces a siglos posteriores para investigar sus influencias, y contextualizarlas y contrastarlas.

No existe un estilo o un *ismo* artístico que defina o acote a los autores y sus obras, excepto la representación de la sexualidad extrema y/o el erotismo transgresor como hilo conductor o de Ariadna a través del laberinto espacio temporal. Así que la investigación no se centrará en el correlato sincrónico de la historia del arte del siglo XX y sus *ismos*, sino que la estructura se basará en la intertextualización del arte y la sexualidad con el contexto sociocultural y político de cada época analizada. Y al mismo

tiempo, utilizaremos una metodología que nos permita un análisis diacrónico y transversal de las diferentes épocas para encontrar las fuentes o fundamentos teóricos, artísticos, plásticos y culturales que apoyan nuestra tesis acerca tanto de la Políticas del Cuerpo como de las Sexualidades Extremas.

Nuestra investigación intenta descifrar si unas son producto de las otras, si se necesitan mutuamente como razón de existir y/o de transgredir. Y, sobre todo, que no son frutos únicos de una sola época, sino que sus raíces se hunden en la profunda misoginia y sexofobia de las sociedades patriarcales, tribales, mitológicas y religiosas más tradicionales, sexistas, homófobas y fundamentalistas.

Podemos sintetizar los principales objetivos a analizar en estos puntos que iremos desarrollando en los capítulos posteriores:

1º. Políticas del cuerpo: profundizar en las construcciones socioculturales del género y de las sexualidades como fundamentos del estatus patriarcal. Cuestionar la controversia entre las relaciones de poder y las políticas del cuerpo, analizando principalmente las representaciones simbólicas de la dialéctica amo-esclavo como una alternativa subversiva a la sexualidad institucionalizada.

2º. Transgresiones bataillianas: investigar basándonos en los escritos de Georges Bataille las representaciones artísticas antiguas y contemporáneas de las sexualidades e identidades transgresoras, de imágenes que ponen en juego los límites de lo irrepresentable (lo obscuro, ob-scene, lo fuera de escena), interconectando los discursos y estilos de las diferentes épocas analizadas.

3º. Sexualidad y Violencia o de Sade a Foucault: analizar la relación entre la sexualidad con la violencia y la crueldad, a nivel público, como herramienta de castigo del Poder Terrenal y Espiritual –sadismo institucionalizado y consagrado–, y como proceso de invención del individuo –Sujeto soberano– y de las prácticas sexuales transgresoras.

4º El sadismo de la mirada: descifrar la imagen de la mujer representada en múltiples creaciones artísticas y culturales de forma objetual, perversa, fetichizada, atada, mutilada o asesinada. Al mismo tiempo, indagar acerca de las escasas representaciones de su contrafigura masculina: el varón fetichizado, travestido, perverso, atado o asesinado; por el contrario, incidir en su mirada y trabajo como creador, y su auto-representación como sujeto fetichista, *voyeur* y/o asesino.

5º. Placer y Tabú: contextualizar el cuerpo transgresor en relación con los interdictos sociales y los tabúes morales, culturales y sexuales de las últimas décadas del siglo XIX y del XX. Relacionar los prejuicios y la represión de los placeres con las investigaciones y descubrimientos sobre filias y parafilias de los pioneros de la Sexología.

6º. Sadomasoquismo e inversión de roles de género: analizar las estrategias de género representadas en las obras –y rituales– de los artistas seleccionados y su vinculación con estéticas extremas y subculturas BDSM: *bondage*, Disciplina, Sadismo, Masoquismo, Fetichismo y Modificaciones Corporales.

7º. Éxtasis místico y éxtasis sexual: relacionar las representaciones de sexualidades extremas con los éxtasis místicos, concretando el significado y la simbología del cuerpo situado en los abismos del límite, analizando desde los sacrificios y rituales arcaicos, pasando por la iconografía de mártires y santos hasta las *performances* más extremas de la época actual.

8º. Arte al servicio del Poder y artistas transgresores de las Políticas del Cuerpo: estudiar los vínculos del arte con el poder y los antecedentes formales e influencias artísticas y conceptuales de los artistas infractores de las normas; desde las más tradicionales hasta las más contemporáneas: Teatro de la Crueldad, Accionismo Vienés, Modernos Primitivos, etc.

9º. Articular ética y estéticamente los discursos artísticos con diversas disciplinas analíticas: historia, teoría y crítica de arte, filosofía,

psicoanálisis, antropología, sexología, feminismo, estudios culturales, etc. Y con otras creaciones culturales cinematográficas y literarias.

Este último punto se desarrolla y concreta en el siguiente apartado referente a la metodología utilizada en la elaboración de la Tesis.

1. I. 2. METODOLOGÍA

La presente investigación sobre representaciones artísticas de sexualidades extremas y figuras del exceso, se fundamenta en la intertextualización entre diferentes campos artísticos: escultura, pintura, fotografía, dibujo, *performance*, cine, literatura, etc...y diferentes documentos gráficos de los medios de comunicación.

Para analizar el contenido de estas creaciones culturales, yendo más allá de una visión puramente estética se han empleado diversas disciplinas analíticas que establecen vínculos entre diferentes ramas del saber (sexología, antropología, filosofía, etc.) con la historia y la crítica de arte, los estudios culturales y las culturas y subculturas urbanas que detallaremos a continuación. Con ellas pretendemos desvelar los significados ocultos, públicos y privados de las obras en cuestión, su vertiente sociocultural y su vinculación o antagonismo con las Políticas del cuerpo.

La Estructura Metodológica de la investigación pretende organizar y relacionar los distintos capítulos de la tesis entre sí, bajo un hilo conductor común. Cada uno de ellos está a su vez subestructurado en los diferentes aspectos a destacar de la vida y obra de los artistas seleccionados: contexto sociocultural y personal; los antecedentes históricos e influencias artísticas; la interconexión con las obras de otros artistas y/o tendencias plásticas que complementan, diversifican y enriquecen el discurso plástico; la vinculación con las disciplinas analíticas y críticas que amplían y conforman su discurso teórico.

La Metodología Analítica y Comparativa permite una aproximación crítica y razonada a las obras de arte situándolas en el contexto que interviene en su creación. El análisis de la obra no se limita su contenido artístico, la obra es (o pretende ser) un documento sociológico, histórico y cultural. La metodología analítica permite el establecimiento de hipótesis y comparaciones para responder a las preguntas suscitadas por las creaciones artísticas. La deconstrucción de la obra permite comprender sus

códigos de representación, su estructura y su funcionamiento y ejercer una mirada analítica y disciplinada hacia los valores éticos y estéticos que apoyan y conforman su discurso. El análisis está ligado a la siguiente estructura:

A/ Contextualización y localización concisa y precisa de las obras y de los artistas. Interrelación con otras disciplinas, autores y lenguajes plásticos y teóricos.

B/ Descripción desmenuzada de las obras de arte y determinación del significado o de su carencia, considerando la imbricación del fondo y de la forma.

C/ Valoración e interpretación de la obra de arte atendiendo a su aportación estética y su compromiso ideológico si lo tuviera.

La Fundamentación Teórica es la base crítica y analítica que contribuye a desvelar las represiones socioculturales y los tabúes sexuales que las creaciones artísticas representan y simbolizan. Es el soporte teórico de la investigación que se basa en la intertextualización de diferentes disciplinas analíticas con las obras artísticas. Entre los diversos discursos culturales, ensayos y autores consultados en esta investigación destacamos a modo de síntesis:

En Antropología: Levi Strauss, René Girard con *La violencia y lo Sagrado* y David le Breton, *Antropología del dolor* y *Antropología de las emociones*. En Psicoanálisis han sido básicos Sigmund Freud, Jacques Lacan y Joan Riviere con su ensayo fundamental *La máscara de la feminidad* de 1929, revelador de las máscaras construidas socialmente e interiorizadas individualmente.

Debemos reseñar la deuda con la Mitología que nos permite desentrañar los orígenes fabulosos y míticos de las construcciones arquetípicas y estereotipadas, que forman parte de un imaginario colectivo, de anatomías simbólicas como la Vagina Dentada y de otros mitos base y apoyo del psicoanálisis freudiano.

Igualmente, por sus estudios sobre la sexualidad femenina, señalamos a Thomas Laqueur y Sylvia Tubert, así como a Laura Mulvey con su *Placer visual y cine narrativo*, y a Angela Carter con su preciso ensayo sobre *La mujer sadiana*.

Destacamos a Jeffrey Weeks por su análisis sobre las sexualidades fronterizas y minoritarias en el contexto de la represión ejercida por el Poder contenido en *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*.

En filosofía los más significativos han sido Gilles Deleuze, especialmente por su disección del sadomasoquismo en su ensayo de *Sacher-Masoch, el frío, el cruel*; Jean Baudrillard, Roland Barthes y particularmente a Marcel Henaff, por su estudio sobre *Sade y el cuerpo libertino*.

Los ensayos de Michel Foucault y Georges Bataille –desde *Vigilar y Castigar e Historia de la Sexualidad* a *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*– han sido absolutamente indispensables, iniciáticos y reveladores. Bataille y Foucault, juntamente con Sade, al que consideramos un filósofo de la Negatividad, como Nietzsche, Blanchot y Pierre Klossowski, han contribuido a la interpretación de las Políticas del Cuerpo como herramientas fundamentales y fundacionales del Poder, de su abuso y de su anarquía.

El análisis de Foucault se detiene especialmente en la función social del castigo y del sacrificio, arrojando luz sobre el centro de esa estructura, de esa tecnología política del dominio que es el complejo de la maquinaria jurídico-penal. En todos estos autores, estos filósofos de la Negatividad, existe el mismo impulso o ambición por explorar y relatar la parte más oscura del alma humana, extraída de sus propias experiencias u obsesiones personales.

Entre los autores de Estudios Culturales, de Género y Teoría *Queer* destacamos a Judith Butler, Didier Eribon, Gayle Rubin y Pat Califia; a José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga por sus ensayos y catálogos sobre la violencia, lo masculino y lo femenino, el género y el transgénero.

Igualmente señalamos la aportación teórica y la visión sobre la mujer y la sociedad del XIX de Bram Dijkstra y su *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*; así como los ensayos de Pilar Pedraza, especialmente *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial* y el de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*. También la visión sobre la construcción de la imagen en sociedad del hombre que nos aporta Enrique Gil Calvo con *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*.

Estos estudios culturales los hemos confrontado con los tratados misóginos con pretensiones científicas de Lombroso sobre la mujer, y con los estudios de Charcot sobre la Histeria y los dibujos de su colaborador Paul Richer sobre las manifestaciones corporales de las histéricas, semejantes a las convulsiones y éxtasis de las representaciones de sexualidades extremas.

Igualmente, hemos comparado dichas imágenes con sus correspondientes reflejos literarios hallados en las obras de escritores afines a la temática analizada: Sade, Sacher-Masoch, Pauline Réage, Unica Zürn, Wiltod Gombrowicz y Yukio Mishima, entre otros.

La Fundamentación Plástica se centra en la investigación de los antecedentes, influencias o similitudes artísticas y en la interconexión con la obra de otros artistas de iguales o diferentes disciplinas que complementan, diversifican y enriquecen los discursos. La base comparativa sirve para analizar igualmente las influencias plásticas a nivel formal: técnicas, materiales y soportes.

Entre las diversas tendencias estéticas comentadas destacamos la Nueva Objetividad, los Accionistas Vieneses y los Modernos Primitivos. Como herramientas de expresión el *Body Art* y la *Performance*. Y entre las nuevas culturas urbanas sobre todo las de Modificaciones Corporales, y el BDSM: *Bondage*, Disciplina, Sadismo y Masoquismo, junto con el Fetichismo del látex y del *leather*.

Igualmente, se toman en consideración las exposiciones temáticas sobre la materia analizada, especialmente la de *SEX & CRIME. Von den*

Verhältnissen der Menschen, realizada en Hannover en 1996 y la de *Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst*, en Graz en 2003.

Esta exposición nos permitió reafirmarnos en nuestra tesis y continuar nuestra investigación, y, al mismo tiempo, seleccionar la creación original de entre toda esa ingente selección de imágenes de *Fantasma de lujuria*, y descartar a la copia, la imitación, la impostura, la moda y el cliché.

II. POLÍTICAS DEL CUERPO. RIESGOS, PREJUICIOS Y REPRESIÓN DE LA VISIBILIDAD DE LOS PLACERES

“No hay una sexualidad única, natural, biológicamente dada, sino que ha sido modelada a través de relaciones de poder, de leyes y tradiciones moralistas que definen, clasifican, regulan y fijan lo “normal” y “anormal”, lo moral y lo depravado, lo permitido y lo prohibido. El rechazo a hablar de ello, a ocultarlo y a encerrarlo, marca al sexo como el secreto y lo coloca en el corazón del discurso: el cuerpo, y su sexualidad, son el campo de batalla simbólico del ejercicio del poder”

Michel Foucault.

“Arte de sensaciones insoportables”, “teatro del infierno”, “poesía de Dante puesta en leyes”, el ritual público de la muerte por tortura ofrecía la ocasión de experimentar, aunque sólo fuera de modo vicario, placeres que la rutina prohibía”

Foucault citando a **Nietzsche**

“La crueldad es el movimiento cultural que se realiza en los cuerpos y en ellos se inscribe”

Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Las sociedades patriarcales occidentales actuales basan su fuerza en tres pilares fundamentales, cimentados en las sociedades más arcaicas: el Poder Estatal (o de la Aristocracia reinante) del que surge el Político y Legislativo, el Jurídico (emanado del Político-Legislativo), y el Religioso o Espiritual (que pretende controlar o dirigir a los otros dos, cuando no instituirse en el único Poder como vemos en determinados países islamistas). Son poderes fácticos, a menudo complementarios o consensuados entre sí (sobre todo en los regímenes totalitarios y/o fundamentalistas), y en algunas ocasiones divergentes. De ellos provienen las directrices legales, sociales y morales que controlan cuerpos, sexualidades, mentes y espíritus de la ciudadanía (la “res pública”).

En la película *Salò. Los 120 últimos días de Sodoma*, (1975) basada en una novela del marqués de Sade, Pier Paolo Pasolini hace una radiografía brutal de esos tres pilares fundamentales, a los que añade el indispensable poder del dinero, representados simbólicamente por un presidente de banca, un obispo, un juez y un aristócrata.

La película –una conjunción entre el libertinaje vitriólico y nihilista de Sade, la filosofía de Bataille, Foucault, Blanchot y Klossowski y el fascismo italiano– es un ejemplo perfecto de la aplicación de las políticas del cuerpo ejercidas por dichos pilares de la sociedad sobre los cuerpos objetuados hasta convertirlos en esclavos sin control físico ni mental sobre sus cuerpos, sin deseos ni voluntad de rebelión.

La película demuestra especialmente las técnicas coercitivas del poder para controlar, utilizar, “vigilar y castigar”, a la manera descrita y analizada por Foucault, a los sujetos rebeldes, para convertirlos en objetos dóciles, domesticados y desechables, útiles solamente en función del placer que se extrae de sus cuerpos; incluso cuando ese placer consista en verter su sangre, exigir su tormento y contemplar deleitados su muerte.

La película no es una fábula de tiempos remotos, imposible o desmedida, sino una palpable demostración del abuso del poder contemporáneo, y al mismo tiempo, un reflejo del uso atemporal *in eternum* del Sadismo Institucionalizado.

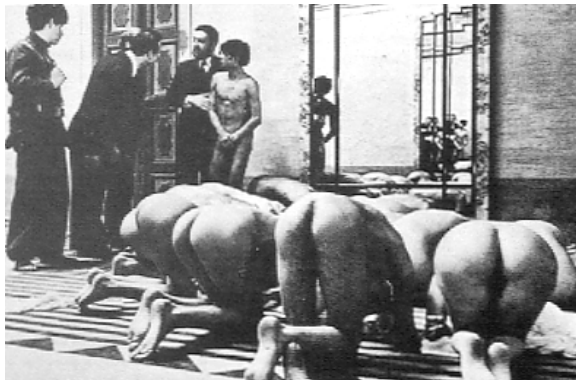
La continuidad de lo dicho se en el apoyo legislativo y el uso retorcido y perverso de las leyes como nuevas formas infames de justificación que manejan a su conveniencia el gobierno de EEUU en el penal de Guantánamo, un limbo jurídico donde se ejerce la tortura psicológica y física con efectos devastadores. O en la cárcel de infausta memoria de Abu Ghraib, donde se reproducían de forma espeluznante los más atroces suplicios que dejan a los Señores de Salò a la altura de aprendices, superados por soldados descerebrados: “white trash”, simples peones que cumplen órdenes y que se han dejado llevar por sus instintos sádicos y sexuales, sentimientos de desprecio y superioridad hacia “el otro” (de otra

cultura, etnia, religión...), y por la impunidad que les daba el supuesto respaldo de sus intocables jefes: los oficiales y miembros del Pentágono que son los verdaderos sádicos del Poder y ordenan la torturas sin ensuciarse las manos.

Sade logró condensar en el escenario de Salò a unos protagonistas que se atrevieron a realizar lo que él sólo pudo dilucidar, elucubrar y reservar para aristócratas que torturan citando a Nietzsche y San Agustín. Sin embargo, de los soldados de Abu Ghraib, una suerte de imitación de los verdugos colaboracionistas de los Señores de Salò, podría decirse cínicamente que “democratizaron” no sólo al país oprimido sino también los métodos de tortura, o los vulgarizaron, sino fuera porque la tortura nunca es democrática sino absolutamente fascista.

El ejercicio del poder conlleva un código funcional, una jerarquía dominante y una praxis sádica unidas. Es el ejercicio perverso de justificar las acciones mediante la justificación burocrática del estado de excepción.

Las técnicas punitivas que cercan a los individuos van más allá de las meramente judiciales, implican también al conjunto de prácticas impuestas en el proceso educativo, cultural y socializador.



Fotogramas de la película *Salò. Los 120 últimos días de Sodoma*. 1975
Pier Paolo Pasolini,



Fotografías de la soldado Sabrina Harman de la cárcel de Abu Ghraib.Irak. 2003

Las conocidas fotografías de Abu Ghraib difundidas por Internet, fueron realizadas por soldados del ejército de EEUU en 2003, sin la menor intención de que documentar las acciones de sus compañeros revertiera perjudicialmente contra ellos mismos. Al contrario, en estas imágenes podemos ver a soldados que se exhiben junto a sus prisioneros como si fueran cazadores satisfechos y orgullosos de las piezas que, agonizantes o muertas, yacen a sus pies. Han roto todos los tabúes que los iraquíes y/o musulmanes tienen con respecto a la desnudez y la sexualidad de los cuerpos, y los han humillado en todas las formas posibles, escogiendo especialmente las torturas más degradantes: desde cubrirlos de heces, hasta violarlos y asesinarlos.

Oficialmente, los métodos de tortura usados en los interrogatorios, tienen como finalidad extraer confesiones de los presos, lo cual es pura falacia: no tienen el menor valor o credibilidad los testimonios obtenidos bajo tortura, ya que la víctima casi siempre dirá lo que el torturador quiere escuchar. Extraoficialmente, la única razón es el puro sadismo sexual, el disfrute de la humillación del otro, la superioridad que se obtiene al sentirse en posesión de la vida y la muerte del otro.

Las afirmaciones de la historiadora neozelandesa Joanna Bourke, autora de *An intimate history of killing: face to face killing in twentieth century warfare* y de *Dismembering the Male*, (1998) son polémicas por romper el tabú militar que disociaba el placer del acto de matar –considerado

como un comportamiento anormal–, ya que en las numerosas cartas de soldados analizadas en su ensayo, comprueba que es un hecho cotidiano, calificado de orgasmático. Sus declaraciones sobre los comportamientos de los soldados en las guerras inciden en el hecho de que:

“la estructura de la guerra fomenta el placer de matar y muestra cómo hombres corrientes llegan a convertirse en asesinos en el caos del conflicto bélico”¹

La agresividad sexual permanece latente en los instintos naturales de la humanidad y cualquier ser, aparentemente normal, en determinadas circunstancias puede desvelar el sadismo que esconde dentro; la guerra es, obviamente, “la circunstancia” más propicia para desencadenarlo. La película de 2008 *Memorial Day*, de Josh Fox, realiza una mirada más que irreverente hacia las torturas de Abu Ghraib. El comentario del redactor de prensa y el del director del film no tienen desperdicio, es más, reafirman nuestra tesis:

“El tema de Abu Ghraib es tratado con total irreverencia en “Memorial Day”. A la violencia, se unen sexo y las ganas desenfrenadas de juerga. Una pandilla de marines con ganas de juerga salvaje se hace un viajecito a Irak con el lema “la tortura es una fiesta y la fiesta es la guerra que debemos ganar”. Puede parecer de mal gusto, pero su director se excusa: “Lo único que nos queda de Irak son las imágenes de Abu Ghraib, y no porque nos den vergüenza, sino por su alto contenido erótico. En realidad, era porno duro en nuestros televisores”²

La película alemana *El Experimento* de Oliver Hirschbiegel, 2001, tal vez nos ilustre también acerca de la conversión del ser “normal” en un

¹ Joanne Bourke, *An intimate history of killing: face to face killing in twentieth century warfare*, (Granta Books). Extractos aparecidos en el artículo “La guerra o el placer de matar” de Luis Prados. EL PAÍS, 30 de Mayo de 1999.

² Ruben Romero: “Absurdistán: el nuevo cine bélico”. Contenido en “Público”, 12-05-2008, p. 38.

despiadado carcelero si la situación lo propicia: basado en un experimento realizado en la Universidad de Stanford en 1971, trasladado y ejemplificado en celuloide carcelario, el film narra cómo los hombres corrientes, personas voluntarias (por un sueldo) y escogidas para simular las condiciones de vida de carceleros y presidiarios, acaban siendo canibalizados por el rol de sus personajes, y se convierten realmente en despiadados guardianes torturadores de sus angustiados cautivos. Sin embargo este film aun no resulta tan despiadado como el Experimento real en el que se inspira.

El Experimento de la cárcel de Stanford fue realizado por un grupo de psicólogos liderados por Philip Zimbardo y subvencionado por la Armada y el Cuerpo de Marines de EEUU para conocer la respuesta humana a la cautividad y los efectos de los roles sociales impuestos en la conducta de 24 voluntarios; todos ellos jóvenes blancos de clase media y estudiantes universitarios, a los que adjudicaron los roles de guardias y de prisioneros en una cárcel simulada en el sótano del departamento de psicología de la Universidad de Stanford.

El simulacro degeneró en una realidad inimaginable excepto por Sade o Foucault: las instrucciones de Zimbardo fueron tan precisas y contundentes como las de los Señores de Salò:

“Podéis producir en los prisioneros que sientan aburrimiento, miedo hasta cierto punto, podéis crear una noción de arbitrariedad y de que su vida está totalmente controlada por nosotros, por el sistema, vosotros, yo, y de que no tendrán privacidad.... Vamos a despojarles de su individualidad de varias formas. En general todo esto conduce a un sentimiento de impotencia. Es decir, en esta situación tendremos todo el poder y ellos no tendrán ninguno”³

Las primeras medidas se tomaron en la adjudicación de uniformes, que ya establecen rígidas categorías y diferencias externas: frente a los

³ Frases de Philip Zimbardo recogidas en el vídeo documental *The Stanford Prison Study*, citado en Haslam & Reihel, 2003.

uniformados y armados carceleros los presos sólo llevaban una bata holgada sin ropa interior. Los prisioneros fueron despojados también de sus nombres y se les adjudicó un número. A menudo se les obligaba a ir desnudos y a realizar actos homosexuales como forma de humillación. Los prisioneros sufrieron, e incluso aceptaron, el tratamiento sádico y degradante de los guardias, que imbuidos en su papel, llegaron hasta los extremos más crueles. De nuevo el ensayo de Foucault, *Vigilar y Castigar*, nos desvela la finalidad secreta y espuria de la tortura, que no es otra que el placer sádico-sexual – algo que se “elude” secretamente en los manuales de castigos– que se extrae de dichos suplicios.

El experimento se canceló al poco de iniciarse. Duró apenas una semana. Los desórdenes emocionales de los participantes fueron considerables: el juego de rol acabó devorando a la persona. Pero, por lo visto, las instrucciones de Zimbardo crearon escuela; verbigracia: el uso y abuso de ellas por los militares y la CIA.

Los documentos fotográficos de las torturas de Abu Ghraib han pasado a formar parte de la iconografía actual del horror, junto con los menos conocidos dibujos realizados por los torturados de diferentes dictaduras o estados presuntamente democráticos como una forma de exorcizar sus terribles experiencias.

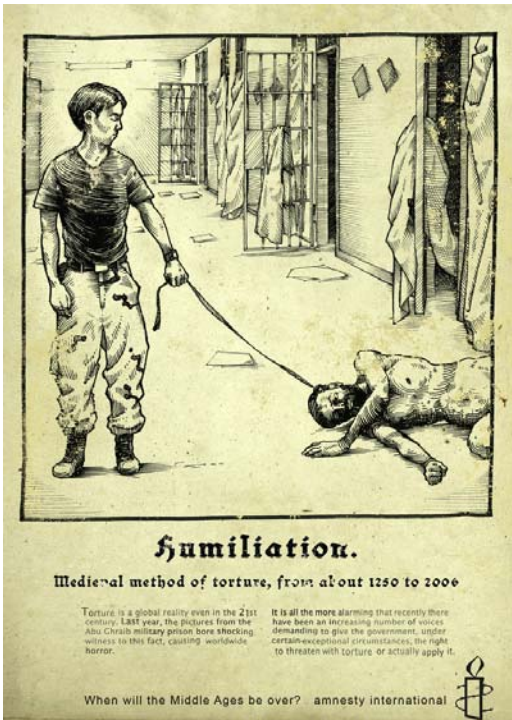
Fotografía de un prisionero de Abu Ghraib. 2003



Autorretrato de un torturado emitido en *Documentos TV*. TV2.1997



La soldado Lynndie England en Abu Ghraib, 2003.



Cartel de Amnistía Internacional, 2006.

Estos dibujos se han convertido en testimonios gráficos recopilados por ONGS defensoras de los Derechos Humanos, y han sido exhibidos en documentales como denuncia de dichos regímenes. Amnistía Internacional incluso ha realizado una suerte de envejecido manual de tortura medieval ilustrado con la imagen de la soldado Lynndie England arrastrando a un iraquí, atado con una correa como un perro, denunciando y remarcando la atemporalidad y similitud de las formas de tortura. La leyenda bajo la imagen indica:

“Humiliation. Medieval method of torture, from about 1250 to 2006 (...) Torture is a global reality even in the 21st century. Last year, the picture from the Abu Ghraib military prison bore shocking witness to this act, causing worldwide horror. It is all more alarming that recently there have been an increasing number of voices demanding to give the government, under certain exceptional circumstances, the right to threaten with torture or actually apply it.

When will the Middle Ages be over?”
 Amnesty international. ⁴

⁴ (Humillación, método medieval de tortura, aproximadamente entre 1250 y 2006 (...) La Tortura es una realidad global aún en el siglo XXI. El pasado año, la fotografía de la prisión militar de Abu Ghraib impresionó a los testigos de este acto, horrorizando al mundo entero. Es aun más alarmante el reciente incremento del número de voces que demandan otorgar al gobierno, bajo circunstancias excepcionales, el derecho a amenazar con torturas e incluso aplicarlas. ¿Cuándo acabará la Edad Media? Amnistía Internacional.) Traducción de la autora.

Pero todas estas imágenes (fotografías reales y dibujos denuncia o exorcismo de las torturas padecidas) no surgen sólo de un contexto determinado; tienen imbricaciones profundas con la iconografía clásica de la infamia y con el sadismo institucionalizado desde los tiempos más remotos. Verbigracia: el símbolo representativo del poder del imperio romano eran los haces de varas de leña atadas, con las que se aplicaban los castigos corporales, y presentes siempre junto al emperador. El término de haces proviene de “fasces”, y retomado por Mussolini se convirtió en la denominación original del fascismo.

Nuestra tesis pretende exponer la relación entre la exhibición pública del sadismo por parte del Poder, instituido y ejercido como coerción y castigo ejemplar, y, por el contrario, la represión del sadismo o sadomasoquismo privado y consensuado, como manifestación de placeres transgresores, de apropiación e intercambio de los roles de víctimas y verdugos en el diálogo entre Eros y Thanatos, y que ponen en entredicho la naturaleza misma de los mecanismos de abuso del poder.

Michel Foucault es, pues, nuestro indispensable hilo conductor –o demonio tutelar– por su acercamiento profundo a las dos vertientes del sadismo que estudiamos: el público, que él analizaba exhaustivamente, y el privado, que él mismo practicaba, con parecido entusiasmo, ya que convirtió sus deseos sexuales y corporales en otro dominio de indagación filosófica, en otro posible escenario para encarar la angustia de muerte.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault no sólo desentraña y desenmascara los mecanismos coercitivos de las instituciones del Poder, la Genealogía del complejo científico-judicial, sino que también pone de manifiesto el significado y la función social del suplicio en su doble vertiente, pública y privada, sobre los cuerpos y sobre los espíritus. La finalidad del suplicio es el sometimiento de los cuerpos y el quebrantamiento de las resistencias de las voluntades, no sólo de los condenados sino también de los espectadores de dichos suplicios, con el fin de conseguir seres dóciles y productivos para la sociedad. La tortura es la herramienta de violencia real y legal que

sostiene la tecnología política del dominio que es el complejo de la maquinaria jurídico-penal. Al mismo tiempo, Foucault desvela la finalidad secreta y espuria de dicha violencia real: el placer sádico-sexual que se extrae de dichos suplicios. El lenguaje que vehicula su discurso es el Sexo, utilizado como una metáfora del Poder.

Georges Bataille creía que los impulsos que se suelen calificar de crueles son centrales en nuestra naturaleza elemental, que la búsqueda de un erotismo desinhibido desnuda un impulso profundo “a destruir”, “a aniquilar”, a corromper hasta las cosas más simples y a aceptar la muerte en un “tormento de orgías”, en una entrega de placer y sangre tan cruenta que incluso acoge “la agonía de la guerra”. Bataille reivindica el éxtasis dionisiaco, así como todos los momentos de exceso y de transgresión que nos empujan a la raíz de nuestro ser.⁵

Para Foucault la transgresión de Bataille “es un acto que involucra el límite”, que quiebra violentamente las restricciones acostumbradas de la conducta sexual y que pone en acción el tipo de erotismo “desnaturalizado” que tan vívidamente imaginó Sade. La violencia misma de las fantasías de Sade da testimonio de la fuerza de unos impulsos elementales que la mayoría de las sociedades modernas ha calificado de anormales. Pero, según Foucault, incluso las más civilizadas de las personas

“pueden y deben hacer del hombre una experiencia negativa, vivida en la forma de odio y agresión”⁶

Bataille sugiere que el erotismo, llevado a sus límites del sadomasoquismo era el modo de encarar aspectos inconscientes e impensables de la experiencia negativa, volviéndola positiva, permitiendo que la violencia real se sublimara y ejerciera mediante la violencia simbólica

⁵ Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 120.

⁶ James Miller, *La pasión de Michel Foucault*, Ed. Andrés Bello. Barcelona, 1996, p. 119.

y catártica de las prácticas sadomasoquistas, que permiten la escenificación incluso de las recurrentes fantasías de muerte.

Charles Baudelaire describió en *Mi corazón al desnudo* como los sueños le revelaron goces inauditos en el crimen y en el derramamiento de sangre, un placer natural en la destrucción y una sensación ineludible de que

“la crueldad y el placer sensual son idénticos, como el calor y el frío extremos”⁷

Nuestro estudio se centra pues, fundamentalmente en las representaciones artísticas de la tortura –“un arte de sensaciones insoportables”, según Foucault parafraseando a Nietzsche –, pero siempre estableciendo el nexo entre las Políticas del Cuerpo y la represión y castigo de la visibilidad de los placeres de las Sexualidades Extremas (tipo BDSM=Bondage, Disciplina, Sadismo, Masoquismo).

El mismo Foucault sintetizó la teoría de Nietzsche contenida en la *Genealogía de la Moral* definiendo que la renuncia (obligatoria o voluntaria) de los impulsos naturales no atestigua “una gran conversión moral” sino más bien, “en rigor, una perversión”. La represión de las pulsiones/deseos/fantasmas no conduce sino a la exacerbación de las mismas. Y teniendo en cuenta que el Sadismo Institucionalizado hacía una exhibición pública de lo que pretendía prohibir, la tortura se convirtió en una práctica regularizada y en un instrumento de cultura con una función social.

“El mismo tono alegre de Nietzsche nos recuerda que el espectáculo de tales castigos ofreció por mucho tiempo a los seres humanos placer y dolor a un tiempo, un aserto que Foucault amplía y confirma en la exposición que hace del “*éclat des supplices*” (“la gloria de la tortura”). La palabra *éclat* evoca aquí una noción nietzscheana que subyace en “Vigilar y Castigar”: la tortura, lejos de ser el desagradable acto de ciego

⁷ Charles Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, *op. cit.*, p. 107.

salvajismo que los humanistas suelen suponer, era más bien un instrumento de cultura cuidadosamente calibrado, una práctica regulada, con sus propios esplendores y glorias”⁸

Sin embargo, el espectador sólo podía contemplarlas, y no es de extrañar que alimentara sus propias fantasías sádicas, avivadas también por la iconografía sadomasoquista religiosa, herencia reprimida y desvirtuada de un pasado pagano que se resiste a desaparecer y se metamorfosea piadosamente en santos descuartizados.

La mayor parte de los antiguos dioses comparten un origen cruento, lo que diviniza a la violencia y la convierte en violencia sagrada: el sagrado Osiris, desmembrado por su hermano Seth, Tamuz, Mitra, Dionisos, Orfeo y Jesús que comparten un asesinato ritual y una resurrección o segundo nacimiento. Es ese crimen original que funda sociedad y cultura lo que se conmemora en los rituales dionisiacos, en los sacrificios paganos y en la santa misa, y que glorifica la Sagrada Violencia de Cohesión, en torno a la cual se exorciza la Violencia de Disolución que desmiembra a la sociedad. Bataille relaciona las fiestas saturnales que resaltan el carácter de sagrada violencia de la sexualidad con el exceso y el derroche reservado a los privilegiados. Según Bataille:

“son los instintos sexuales los que acaban por explicar el horror de los sacrificios”⁹

El sacrificio es un vehículo de conocimiento y transgresión de los límites públicos y privados. En el ritual se teatraliza simbólicamente la pulsión de vida y la angustia de muerte; se desintegra y a la vez se reintegra el cuerpo sacrificado –como si fuera un Prometeo que nunca termina de morir ni de renacer– a manos de una voluntad poderosa: el pueblo colectivo, representado por un Poder Soberano, terrenal o espiritual, que lo mantiene

⁸ James Miller, *op. cit.*, p. 290.

⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 145.

satisfecho y controlado con los espectáculos cruentos, y disfraza los instintos sexuales sádicos por medio de bacanales y orgías dionisiacas controladas, o con la represión y castigo más absoluto de dichos deseos.

Y, de ese modo, el espectáculo del sacrificio y la tortura deviene en un:

“Arte de sensaciones insoportables”, “teatro del infierno”, “poesía de Dante puesta en leyes”, el ritual público de la muerte por tortura ofrecía la ocasión de experimentar, aunque sólo fuera de modo vicario, placeres que la rutina prohibía. “La multitud se reunía alrededor del patíbulo no sólo para ser testigo de los sufrimientos de un condenado o para incitar la ira del verdugo; también lo hacía para escuchar cómo alguien que ya nada tenía que perder maldecía a los jueces, las leyes, el poder, la religión. La muerte por tortura le concedía al condenado esta saturnal momentánea, en la cual nada había prohibido o castigable”¹⁰

¹⁰ Citas de Foucault y de Nietzsche, recopiladas por James Miller en *La pasión de Michel Foucault*. Ed. Andrés Bello, 1996, p. 290.

1. EL SADISMO INSTITUCIONALIZADO Y CONSAGRADO EN EL ARTE

“Toda sociedad descansa sobre un crimen cometido en común”

Sigmund Freud

“La humanidad se rige por un impulso insensato de gasto suntuario, de derroche sin sentido de energías excedentes; donde el Horror, en su coherencia indestructible, en su multiformidad, funda sociedad y cultura”

Georges Bataille

“(…) aquí se presenta por primera vez la crueldad como uno de los sustratos más antiguos y básicos de la cultura, un sustrato cuya supresión ni siquiera es imaginable.”

Nietzsche

“La voluptuosidad, la religión y la crueldad guardan entre sí un íntimo parentesco”

Novalis

“El sadismo recoge la imaginería occidental sobre el deseo”

Michel Foucault

Si bien el arte es a veces un arma de denuncia contra el poder, otras veces es una herramienta más de intimidación o de propaganda. No es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo (e inabarcable, por lo demás) de la historia del arte relacionado con las Figuras del exceso y las Políticas del cuerpo; pero sí que trazaremos una brevísima aproximación de modo general a las mismas y su evolución a través de los siglos, con las figuras y políticas más significativas y relevantes.

El arte ha sido usado por el Poder Temporal y el Espiritual como método para justificarse y perpetuarse por los siglos de los siglos. Con la excusa de velar por la salud y las almas de los ciudadanos, los poderes

fácticos manipulaban o controlaban de cerca a los artistas (podemos hablar en pasado pero sigue absolutamente presente dicha excusa). No en vano se denominaba “Infierno” al reducto de las bibliotecas donde se custodiaban celosamente a los libros y dibujos prohibidos, herejes y perversos. Son las creaciones culturales que defienden el libre pensamiento, el cuestionamiento y la duda de las verdades absolutas, el derecho a los placeres corporales y a la risa aristotélica.

Sin embargo, la representación del placer en el sufrimiento no se podía permitir individualmente, sino como un derecho de ley exclusivo de las ideologías dominantes. De hecho, se encargaban cotidianamente dichas representaciones sádicas con fines aleccionadores y propagandísticos de los delitos cometidos y los castigos recibidos. Estos encargos artísticos-moralistas se realizaban pues, con la excusa de mostrar para condenar y se pueden dividir en tres especialidades:

– La pintura y el grabado con fines didácticos de los castigos infligidos a los criminales, regicidas y desviados sociales. Lo inmediato de la imagen y su valor divulgativo los hacían más significativos y comprensibles que los textos que muchos no podían o sabían leer.



Jacques Callot, *La rueda*, aguafuerte, 1633.



Jacques Callot, *El estrapado*, aguafuerte, 1633.

– La pintura de fines edificantes de los martirios padecidos por los Santos: una extraña mezcla de piedad por los sufrimientos padecidos y exaltación morbosa de los deseos por los cuerpos torturados.¹¹

– La representación “histórica” de hechos de guerra; el mejor pretexto para mostrar escenas de carnicería, rapiña, tortura, violaciones, mutilaciones y ahorcamientos— Los grabados de Goya y otros parecidos son un caso aparte, ya que nos hablan también

del potencial de denuncia que puede transmitir el artista comprometido consigo mismo.

Todo este material constituye un considerable fondo iconográfico del Horror multiforme, donde la potencia de evocación de sus imágenes sigue intacto frente a los millones de imágenes que el cine, la televisión, los documentales y las fotografías de los medios de comunicación actuales nos transmiten. Permanecen intactas porque parecen eternas, contemporáneas en su crueldad.

Durante siglos, la violencia sistemática y sus evidentes connotaciones sexuales han sido controladas, manipuladas o censuradas y convertidas en contra-ejemplos para incrementar el temor ante los poderes terrestres y religiosos: un Dios y un Soberano severos pero justos. Mostrar el castigo del delito, demostrar que la punición es más violenta que el crimen y confirmar que nada escapa al Poder eran los principales objetivos de los suplicios organizados por jueces e inquisidores. Se mostraban en vivo y en directo en la plaza pública al populacho histérico y enardecido, y se vehiculaba en diferido por medio de una serie de dibujos, grabados y relatos a los habitantes que no habían tenido la “suerte” de contemplarlo en directo.

¹¹ En la España de los años 60 y 70 existían aun unos tebeos llamados “Vidas Ejemplares” que recreaban en un estilo sádico-naïf las vidas de santos y mártires. Consecuencia: la mitad de los lectores querían ser los romanos torturadores, la otra mitad ansiaba el cilicio.

Sin embargo, nada es más ambiguo y falso que esta desproporción entre las intenciones y los medios. El espectador podría entender bien la lección que se le mostraba con estas representaciones sádico-moralistas, y al mismo tiempo retener otra: el placer está también en el sufrimiento.

Al respecto de esta dicotomía, Nietzsche en la *Genealogía de la Moral* nos señala que las costumbres penales más duras honraban y preservaban, paradójicamente, algunos de los impulsos humanos más elementales:

“¡Hay tanto de *festivo* en el castigo! “A uno le hace bien contemplar el sufrimiento de otros”. Al ser testigo del más cruel de los castigos el espectador debe sentir que el “tipo” de las acciones criminales, “*como tal*”, no puede ser completamente reprehensible, ya “que exactamente el mismo tipo de acciones se practica al servicio de la justicia y se lo aprueba con buena conciencia”... violencia, difamación, tortura, asesinato, que se práctica por principio y sin siquiera una emoción que los excuse”¹²

Las representaciones artísticas de estas prodigiosas escenificaciones y máquinas de tortura servían a la Ley y a la Inquisición que emanaban del Poder, que se restauraba y reafirmaba con sus propios rituales de inmolación, derramamientos de sangre y letanías de gritos de sufrimientos: sadismo institucionalizado por el Poder Jurídico y Consagrado por el Poder Religioso.

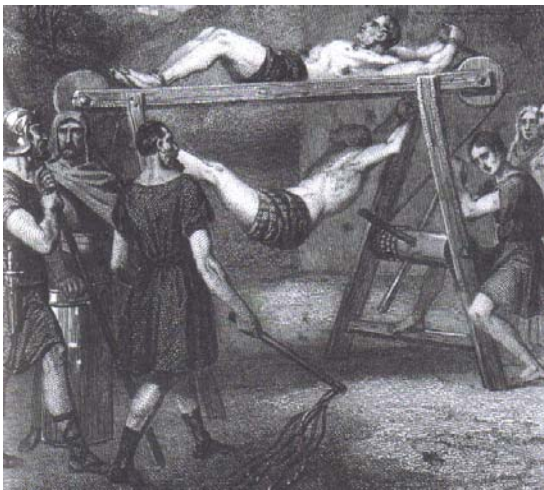
Se equiparaban así sus métodos retorcidos al ritual sagrado que tomaba como modelo el martirio de Cristo y sus santos, suplicios que tenían que afrontar como precio para elevarse a los altares. Los artistas, por su parte, han aprovechado esta oportunidad para introducir de forma soterrada y espuria las tensiones y los desgarros del ser humano, sus conflictos internos entre lo prohibido y lo permitido, entre el principio de Placer y el principio de Realidad.

¹² James Miller, *La pasión de Michel Foucault*. Ed. Andrés Bello, 1996, p. 290.

Al mismo tiempo, la Iglesia y el Estado, con la perversa manipulación de los tiranos, concedían a los artistas y a los espectadores la ilusión de que todo se podía representar y/o mirar, con el ofrecimiento de estos espacios simbólicos, simulacros sustitutivos y necesarios para la catarsis colectiva.



Anónimo, grabado de la Inquisición, siglo. XVI.



Charpentier, *Le supplice du banc*, siglo XIX.

La historia del arte se enriquece, pues, de escenas sadomasoquistas donde, bajo la excusa de la aplicación de la justicia o del santo martirio, la víctima confluía en el terreno resbaladizo entre el fantasma fanático y la fantasía erótica.

Las representaciones de estas pulsiones de sexo y muerte se realizaban al servicio del poder público; por el contrario, era inimaginable que se realizaran

como uso y disfrute en la esfera privada. Y sin embargo, no cesaban de estimular la candente imaginación de los espectadores.

Lo interesante de estas imágenes, más allá de la inevitable fascinación no exenta de terror por las torturas infligidas (desmembramientos, vísceras al aire, crucifixiones, senos cortados, etc.), reside en la mirada de la locura de los martirizados o de los

testigos que aparecen en dichas representaciones; es una mirada terrible, más cerca del disfrute que de la repulsión. Es, tal vez, la propia mirada del espectador

que se siente sorprendido y turbado por reconocerse en ella, por la revelación de sus pulsiones de sexo y muerte. Yukio Mishima nos desvela en *Confesiones de una máscara* ese instante supremo de turbación y revelación que tuvo al contemplar por primera vez el San Sebastián de Guido Reni:

“Aquel día, en el instante en que mi vista se posó en el cuadro, todo mi ser se estremeció de pagano goce. Se me levantó la sangre, y se me hincharon las ingles como al impulso de la ira. Aquella parte monstruosa de mi ser, que estaba a punto de estallar, esperó que la utilizara, con ardor sin precedentes, acusándome por mi ignorancia, jadeando indignada”¹³

La íntima conexión entre la sexualidad y el crimen se revela a través de las imágenes de santos martirizados, de los cuerpos desmembrados en atroces batallas o en los ajusticiados, ya sea por herejes o por rebeldes conspiradores. Los grabados con estas representaciones de desnudos convulsos, mutilados y heridos, no dejaban indiferentes a nadie, y, consecuentemente, en un momento dado aparecieron las primeras escenas eróticas que relacionaban íntimamente

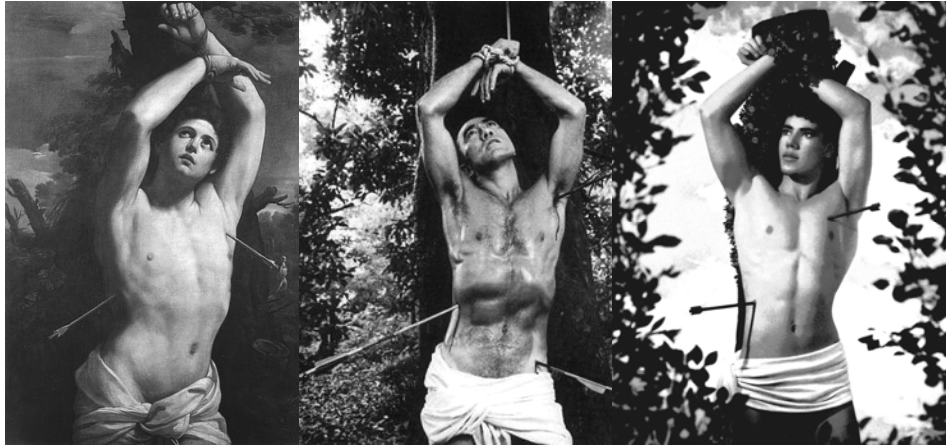


Guido Reni, San Sebastián, 1611

muerte y sexo para un uso privado. La erotización del sufrimiento era un hecho harto evidente en los cuerpos de musculatura definida y dibujada con voluptuoso detalle, músculos en tensión y arqueados por los suplicios, más que mortales, sexuales, que padecían los bellos mártires para deleite de generaciones posteriores. Volvemos a Mishima y a su santo iniciático:

¹³ Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara*. Planeta, Barcelona, 1979, p.: 39-40.

“No es dolor lo que emanaba de su terso pecho, de su tenso abdomen, de sus caderas, levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que la música produce. (...) Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo, desde dentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis”¹⁴



San Sebastián. G. Reni, 1615.

Y. Mishima, 1965.

Pierre et Gilles, 1987S

Los artistas del siglo XV (y sobre todo, los del XIX) dejaron de justificarse con coartadas morales y metáforas religiosas o filosóficas; no se contuvieron pues, a la hora de realizar por su cuenta y riesgo imágenes ambiguas o brutalmente descarnadas de donceles y doncellas desnud@s y martirizad@s y esqueletos lujuriosos; obras cuya ambigüedad se adoraba en las iglesias, o bien por su descarado se las condenaba al Infierno de las bibliotecas y los propios autores a arder en la hoguera de la Inquisición.

Habría que esperar, no obstante, al surgimiento –en pleno Siglo de las Luces de la Ilustración y de la guillotina a la par–, de una supernova literaria, del notario del Infierno, el filósofo criminal, la figura del exceso en todos los sentidos por antonomasia: Donatien Alphonse Francois de Sade (1740 / 1814) que pasó la mayor parte de su vida en cárceles y manicomios,

¹⁴ *Op. cit.*, p.: 38.

condenado por todos los regímenes políticos de su época, y que, sin embargo, para los surrealistas fue el ser más libre que jamás existió. Pierre Klossowski remarca la condición revolucionaria del filósofo criminal que fue Sade y le atribuye “una función denunciadora de las fuerzas oscuras disfrazadas de valores sociales.”¹⁵

“(…) su apología del *crimen puro*, su invitación a perseverar en el crimen, sólo sería la tentativa de pervertir el instinto político, es decir, el instinto de conservación de la colectividad. Pues el pueblo se entrega al exterminio de aquellos que le son contrarios con una profunda satisfacción; la colectividad huele siempre lo que el perjudica, con razón o sin ella, y por eso puede confundir con la mayor seguridad la crueldad y la justicia sin experimentar el más mínimo remordimiento, pues los ritos que es capaz de inventar al pie del cadalso la liberan de la crueldad pura cuyos efectos y figura ella sabe disfrazar”¹⁶

Por el contrario, la mayor parte de los crímenes que Sade cometió fueron ejecutados en el interior de su pensamiento. Su perseverancia consistió en estudiar todas las formas perversas de la naturaleza humana. Su inmensa obra traza, según Klossowski, un siniestro signo de interrogación sobre la decisión de pensar y de escribir, y en particular de pensar y describir un acto, en *lugar* de cometerlo.

“Decisión ya tomada que no resuelva sin embargo el dilema: ¿cómo dar cuentas de un fondo de sensibilidad irreducible de otro modo que por los actos que la traicionan? Fondo irreducible que nunca se puede pensar ni retomar sino en aquellos actos ejecutados en el exterior del pensamiento – irreflexivos e inaprensibles”¹⁷

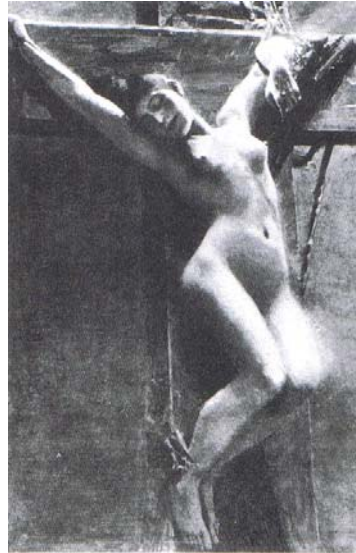
¹⁵ Pierre Klossowski. *Sade, mi prójimo. El filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid, 2005, p.: 68.

¹⁶ Ídem., p.: 68.

¹⁷ Ídem., p.: 18.

De Sade desveló como nadie hasta entonces la instauración del Mal como sistema político. Sade convirtió las técnicas y herramientas de los castigos públicos del Poder en refinados y perversos instrumentos al servicio de los placeres privados, y al hacerlo desveló la perversidad de dicho sistema.

Klossowski considera que Sade instala a sus personajes— que tienen como él los rasgos de “filósofos que sufren la gangrena del crimen”¹⁸— en el mundo cotidiano, en el corazón mismo de las instituciones, no para criticarlas, sino para demostrar que por sí mismas aseguran el triunfo de las perversiones, o *polimorfias sensibles*, según Klossowski. Son las instituciones y sus normas las que estructuran por oposición a las fuerzas que deben destruirlas y a las que, paradójicamente, deben su razón de ser: el ultraje sirve de apoyo a la transgresión y de refuerzo al interdicto.



Albert von Keller,
Luz de luna,
1894.



José Brito, *Una mártir del fanatismo*, 1895.

¹⁸ Ídem., p.: 72.

La capacidad de imaginar de Sade –privado de libertad y expuesto a las fuerzas oscuras de su razón– le hizo concebir monstruosos reflejos del sadismo institucionalizado, remarcando el carácter sexual de los castigos y torturas. El ejercicio de ese derecho a las experiencias prohibidas, reservadas para las élites, es uno de los componentes fundamentales de la conciencia libertina sadiana. Para Sade no hay por qué justificar el hecho irreducible de sentir en sí la perversión.¹⁹ Sade, como Foucault, señalan al cuerpo y al sexo en el centro del discurso del Poder.

Nada humano le fue ajeno; nada –ni en el arte ni en la literatura, ni en la sexualidad– fue igual a partir de Sade. Él exploró lo que Krafft Ebing siglos después sólo se atrevió a mencionar, y le dio el dudoso (o tal vez merecido) honor de dar nombre a la más atroz y negada de las pulsiones. Sade tuvo el valor de mostrar la parte maldita y oscura del ser humano –de él mismo–: tinieblas, atrocidades, violaciones y canibalismo. Nadie sabría adivinar quién se alimentaba de quién, si fue antes Sade que el sadismo, también llamado la algolagnia, o la voluptuosidad experimentada por el dolor –el sadismo *avant la lettre*.

Toda clase de corrientes subterráneas y proscritas que perturban cuerpo y mente desde la noche de los tiempos, fueron nombradas y reveladas por Sade, les dio patente de corso y se infiltraron soterradamente en el lenguaje, en el arte y la cultura, en forma de sadismo transgresor.

Los grabados que artistas como Louis Binet, Charles Monnet y Borel realizaron en el siglo XVI desde el anonimato de los textos de Sade ilustran a la perfección su propósito. Bibliotecas de coleccionistas privados se surtían de libros ilustrados de Sade, herejes y libertinos en promiscua y recíproca familiaridad con tratados de torturas medievales y de la Inquisición.

¹⁹ Ídem., p.: 21.

Su herencia impregna los grabados y pinturas angustiosas de Goya y tiñe de erotismo mortífero y violencia exacerbada las obras de Gustave Moreau, Heinrich Füssli, Franz von Stuck, Alfred Kubin, Felicien Rops, Bruno Schulz o Hans Bellmer.

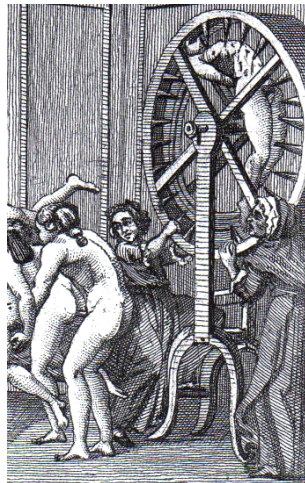
Está presente en los artistas del romanticismo teñido de necrofilia, en los decantes simbolistas y visionarios prefreudianos y su exquisita angustia de muerte; en los bellos y malditos hijos de Baudelaire y Rimbaud; en los surrealistas rendidos ante las enseñanzas del divino marqués; en Bataille, Apollinaire, Klossowsky, Blanchot, Foucault y Pasolini, entre otros tantos diletantes del exceso, el sexo y la muerte.

Sade está agazapado en el lecho donde Pierre Molinier sueña con su hermana muerta, mientras acaricia sus torneados muslos hundidos en seda negra; el divino marqués le susurra al oído mientras carga su pistola e inunda de éxtasis su decrepitud.

Sade es una clave ineludible para interpretar el imaginario artístico de la parte maldita e irreductible del ser humano, del horror y la violencia.



Grabado de Goya s/t, 1810.



Anónimo, Grabado de Justine, 1781.



Félicien Rops,
Las tentaciones de San Antonio, 1878 .

Nos detenemos un momento en Goya y dos de sus obras; una es un óleo sobre tabla atribuido a él o a un imitador, *La mujer degollada*, (1800-05)²⁰ en cualquier caso nos sirve de ejemplo, y *se non é vera, é ben trovata*:

En un escenario en sombras, sin tiempo ni lugar reconocible, una mujer desnuda esta a punto de ser degollada con un cuchillo por un hombre desnudo. Parece un sacrificio ritual, a la manera de Abraham con su hijo, pero es más que un asesinato, es un acto sexual extremo; es el antecedente de los cuadros sobre el *lustmörder* que realizaran siglos después Otto Dix, George Grosz y Rudolf Schlichter; es la manera en la que Hitchcock definía su manera de filmar los asesinatos: como si fueran un acto sexual, y los actos sexuales como si fueran un asesinato. Eros y Thanatos condenados eternamente a expresarse mediante la escenificación del *pathos* criminal y sacrificial conjugado



con el éxtasis sexual, o, como dirían Sade y Klossowski:

“(…) “me gusta hacerles experimentar eso que perturba y trastorna tan cruelmente mi existencia” (...) El depravado permanece atado a la víctima de su lujuria, a la individualidad de esa víctima cuyos sufrimientos quisiera prolongar “más allá de los límites de la eternidad, si pudiera tenerlos”²¹

La mujer degollada, o La degollación
Óleo atribuido a un imitador de Goya.
1800-05.

²⁰ *La mujer degollada, o La degollación*. Óleo sobre lienzo, atribuido a un imitador de Goya. 1800-05.

²¹ Sade en *Los 120 días de Sodoma*, citado por Pierre Klossowski en *op. cit.*, p.: 82.

La obra de Goya es, como la de Sade, el enunciado (o la denuncia) de un crimen –el crimen sadiano sólo se opera por el lenguaje–, no su realización; es una máquina de crear simulacros capaces de trastornar u horrorizar. Lo insoportable de ellas es precisamente “la frontalidad absoluta de la enunciación del sexo y de la sangre”²². Es decir, el atreverse a mostrar, sin limitaciones ni falsos pudores, los interdictos sobre los que se fundamenta la sociedad y la cultura.

La otra obra de Goya es un grabado titulado *La confianza* (1808) y lo hemos elegido como ilustración paradigmática de nuestra tesis, ya que sintetiza tanto a las Figuras de Exceso como a las Políticas de Cuerpo. Son dos figuras femeninas, encapuchadas y vestidas con sayones remachados de cerraduras, que se cierran o se abren mutuamente con llaves. La que está de pie sitúa su llave frente al cerrojo situado a la altura del cuello o de la boca de la figura sentada; ésta lo coloca a la altura del pubis de su compañera. Las dos parecen mujeres jóvenes vistiendo una especie de cinturón de castidad total que las cubre de rodillas a cabeza, ya que, social y moralmente, la mujer es vista *per se* una figura del exceso, siempre dispuesta al pecado y la lujuria y debe cubrir su cuerpo tentador, y así la vemos reflejada en incontables creaciones culturales.



La Confianza.
Grabado de Francisco de Goya.
1808.

²² Marcel Hénaff, *Sade, la invención del cuerpo libertino*. Ediciones Destino, Barcelona, 1980, p. 84.

Según Klossowski, este es el dibujo que traza Sade de lo femenino en la mayoría de sus obras:

“En cambio, la mujer, por monstruosa, por perversa, o por delirante que sea, nunca es considerada como “anormal”, ya que está precisamente inscrito en las normas que por naturaleza ella no tiene reflexión, ni equilibrio, ni medida, y que no representa sino lo sensible incontrolado, más o menos atenuado por una reflexión prescrita por el hombre. Al contrario, cuanto más monstruosa o loca, más plenamente mujer es – según la representación tradicional, siempre teñida de misoginia. Ella, sin embargo, tiene recursos que el hombre nunca poseerá, pero que el perverso comparte con ella”²³

En esta obra de Goya se simbolizan a la perfección las políticas de control del cuerpo, las reglas, costumbres y leyes restrictivas no sólo de la vestimenta sino de cómo éstas coaccionan, definen y construyen la envoltura sociocultural que oprime a la mujer, llevándola a asumir esa opresión –y esa perversidad– como algo interior, innato. No sabemos si estas dos mujeres se están enclaustrando o liberando de dichas normas, si están abriendo el cerrojo que atenaza sus bocas y cuerpos o el que custodia su sexualidad.

En cualquier caso, dado el carácter de Goya, confiamos en que fuera una mutua liberación de ese corsé restrictivo, de ese cinturón de castidad forzosa que las pretende conservar puras hasta el momento de su violación y/o degollamiento brutal.

²³ Pierre Klossowski en *op. cit.*, p.: 37.

2. BINOMIO INTERDICCIÓN / TRANSGRESIÓN

“Integración perversa, el deseo que se centra en lo supuestamente prohibido para dar el gusto de la transgresión a quienes no tendrían nada que hacer con la interdicción.”

Guy Hocquenghem.

“La transgresión supone el orden existente, el aparente mantenimiento de las normas en beneficio de una acumulación de energía que hace necesaria la transgresión (...) La perversión (la insubordinación de las funciones de vivir) por los actos que inspira (en especial el acto sodomita) sólo tiene su valor transgresivo en la *permanencia de las normas* (como, por ejemplo, la *diferenciación normativa de los sexos*). En la medida en que la perversión es más o menos latente en los individuos, sólo sirve de modelo propuesto a los individuos “normales” como medida de transgresión (...)”

Pierre Klossowski.

“El objetivo de una política opositora no es por lo tanto la liberación sino la resistencia”

Michel Foucault.

Son incontables los ejemplos de la represión ejercida y exhibida por los tres poderes fácticos (Ejecutivo, Legislativo, Religioso) en la historia de la infamia de la humanidad –basta recordar la sacrosanta Inquisición y sus caritativas formas de interrogar–; pero también existen otras formas políticas de control de los cuerpos y sus sexualidades no por más sutiles menos perversas y que no se ejercen en estados de excepción o rebeldía, sino en el cotidiano día a día. Son las construcciones socioculturales y morales de género y de sexualidad, cuyas estrategias de control y manipulación pretendemos contraponer con las denominadas por Foucault Micropolíticas: son movimientos y estrategias organizados contra las políticas oficiales del cuerpo, que reivindican espacios de libertad, de resistencia y autogestión de los cuerpos, ya que no se puede olvidar nunca que “lo personal es político”,

como reivindicaron las feministas en los 60, inicio simbólico de la mayor parte de dichos movimientos de liberación.

Esta investigación pretende analizar y diferenciar las diferentes estrategias –o luchas que se definen por aquello a lo que se que se oponen–, que se ejercen sobre los cuerpos; paradójicamente, estas tensiones antagónicas son, al mismo tiempo, complementarias.

Foucault señalaba la mejor forma de resistir a los discursos dominantes era denunciar sus estrategias, ya que los discursos pueden desarticularse y funcionar satisfactoriamente, incluso contraviniéndose a sí mismos. Pierre Bourdieu sostenía igualmente que las estructuras de dominio se construyen en relación a “sistemas binarios de poder”. Esa “maquinaria binarista del deseo” produce discursos y a su vez sujetos, es por ello que Foucault ha señalado que el poder nos envuelve a todos.

Hemos dado en llamar a estas estrategias **Binomio Interdicción / Transgresión**, para establecer y definir sus diferencias, y deconstruir la oposición entre las Políticas del Cuerpo y las Figuras del Exceso; se trata, en suma, de invertir las jerarquías, subvertirlas o anularlas. Como declara Klossowski:

“Lo que el acto de transgresión recupera, con respeto a lo posible de lo que no existe, es *su propia posibilidad de transgredir lo que existe*”²⁴

De forma sintética presentamos estas estrategias a modo de sumario y al mismo tiempo conclusión:

Partimos de que **el Cuerpo** (El Yo) es una unidad materia-psyque y al mismo tiempo una entidad múltiple, proteica, de sexualidad polimorfa, una forma global de conocimiento y un lugar habitado por signos y significantes. Todo pasa a través del cuerpo, filtro y residuo, es un campo de batalla, una tierra fronteriza y de contienda donde confluyen fuerzas antagónicas: la Interdicción y la Transgresión.

²⁴ Pierre Klossowski. *Sade, mi prójimo. El filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid, 2005, p.: 25.

La Interdicción es la base de las Políticas coercitivas del Cuerpo (El Super-Yo). Su función es ceñir, restringir, reducir, limitar. Los Interdictos públicos (jurídicos, sociales, morales, religiosos, culturales) son el principio de exclusión de las tecnologías del poder y conforman al sujeto-objeto obediente; a los sujetos-máquinas productivos. Son los instrumentos que construyen, categorizan, instruyen o destruyen a los sujetos-identidades-cuerpos. La interdicción simboliza la dicotomía entre lo público y lo privado, la causa del conflicto y de la represión entre la identidad sexual y su realidad social. Klossowski reflexiona acerca de esta labor de zapa de los interdictos:

“(…) El lenguaje de las instituciones se ha adueñado de ese cuerpo (...) hasta el punto de que desde los orígenes “nosotros” hemos sido expropiados por las instituciones: ese cuerpo no ha sido restituido sino a “mí mismo”, corregido de cierto modo, es decir, que ciertas fuerzas han sido depuradas u otras dominadas por el lenguaje, de modo que “yo” no poseo “mí” cuerpo” sino en nombre de las instituciones, cuyo lenguaje en “mí” no es más que el fiscalizador. (...) El mayor crimen que “yo” pueda cometer no es tanto quitar “su” cuerpo a “otro”, sino desolidarizar “mí” cuerpo de ese “yo mismo” instituido por el lenguaje”²⁵

La transgresión (El Ello) es la infracción de los tabúes y prohibiciones, y el desbordamiento de los límites públicos y privados acerca del cuerpo mediante el exceso, el gasto o derroche, entendido en el sentido batailliano y sadiano. Su meta es conformar sujetos-identidades deseantes. La pugna entre Interdicción y Transgresión es una relación de poder, de conflicto, de superación, reflexión, crítica y creación. De nuevo Klossowski nos propone la siguiente reflexión:

“La transgresión sigue siendo una necesidad inherente a su propia experiencia. La transgresión no debe ni puede encontrar jamás un estado

²⁵ Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo. El filósofo criminal*. Arena Libros, 2005, p. 38.

donde poder resolverse (...) En cuanto no encuentra obstáculo cae por debajo del nivel alcanzado. Una transgresión debe engendrar otra²⁶

La dura contienda se da en todos los frentes sociales y culturales; a modo de síntesis establecemos diferentes apartados para enfatizar los antagonismos entre las Políticas del Cuerpo versus las Figuras del Exceso de forma alterna.

1. Int.: Sistemas Dogmáticos o La Soberanía del estado y la Ley frente a los individuos. Infracción legal:

Vigilar y castigar: los sistemas coercitivos emplean tecnologías disciplinarias, controles de conocimiento, manipulación, regulación y sujeción de los cuerpos. La regulación política-jurídica-social, con sus leyes, interdictos y tabúes, son los instrumentos de sometimiento y/o humillación que construyen los códigos sociales de conducta públicos. Las categorías psicopolíticas definen y construyen a los sujetos fuera de la ley, los peligrosos sociales: un amplio y acomodaticio espectro donde caben desde pedófilos hasta prostitutas y homosexuales, según épocas, estados y confesiones. La infracción permite la escenificación pública del poder sobre los cuerpos.

1. Tra. : Micropolíticas, o el Sujeto soberano:

Lo personal es político; es la reivindicación base y uno de los esloganes de los Movimientos alternativos y de las minorías excluidas del poder fáctico: feminismos, ecologismos, movimientos de liberación sexual, de derechos civiles, raciales... Se trata de crear espacios éticos de la rebeldía, de resistencia a la sujeción. Construir espacios de libertad donde establecer nuevas propuestas de sociedades, identidades, sexualidades, estéticas, creaciones culturales críticas y subculturas (periféricas,

²⁶ *Op. Cit* p.: 25.

fronterizas, excluidas, bastardas, mestizas) que modifiquen el sistema de relacionarse y / o de crear. Se trata, según Foucault, de

“Vehicular discursivamente esta insoslayable heterogeneidad con la que se nos aparece el mundo”²⁷

2. Int.: Religiones y Fundamentalismos. Infracción moral o Pecado:

Una infalible, eterna e inamovible estrategia de control y manipulación: la salvación de las almas pasa a través de la consagrada mortificación de los cuerpos y la negación de las sexualidades. Desde el Tótem y el Tabú originarios de la tribu hasta los fundamentalismos religiosos de las tres religiones monoteístas principales del siglo XXI todo lo referente al cuerpo es culpable, anatema, motivo de censura, excomuniación, escándalo y condenación eterna. Las tres religiones tienen en común un furibundo odio y desprecio al principio femenino y sostienen una verdadera cruzada contra la mujer a la que consideran manifiestamente inferior e impura –de hecho, han eliminado todo rastro del poder espiritual de la mujer simbolizado en las diosas y sacerdotisas de la antigüedad, reduciéndolas a diablas promiscuas y tentadoras pecadoras–.

Las religiones son especialistas en decretar las políticas moralistas del cuerpo, ya que se consideran los dueños no sólo de las almas sino especialmente de los úteros reproductores e hímenes de las santas, mártires, vírgenes y madres; hímenes petrificados que acentúan el tabú de la sexualidad y sellan la cámara donde acecha la temible vagina dentada. Y en cuanto la situación ideológica se lo permiten practican la infibulación real o la mutilación simbólica como una desactivación de los placeres de la terrible sexualidad femenina.

²⁷ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, (tres volúmenes), Siglo XXI, Madrid, 1977, p. 21.

Sobre la columna de la religión se sustenta el imaginario simbólico y espiritual que alimenta el poder patriarcal; y fundamenta un pensamiento, o verdad, único y dogmático, consecuencia del cual asigna de manera inquebrantable los roles de género determinados a hombres y mujeres para asegurar su estatus *per secula seculorum*.

2. Tra.: Laicismo y Herejía:

Frente a la obsoleta moral religiosa se reivindica la moral ética, laica; frente al cuerpo sagrado se alza el cuerpo profano, los mitos informes y paganos, las herejías –o el derecho a elegir libremente que pensar y creer–, la liberación individual, la revulsión contra el moralismo hipócrita y represor de la visibilidad de los placeres. En suma, se trata de un cuerpo fuera de la ley divina.

3. Int.: Medicina y Psiquiatría: Infracción de la “normalidad” o Patología clínica:

Desde el discurso medico-psiquiátrico del siglo XIX se pretende ordenar el caos sembrado por libertinos e invertidos. Este discurso define a las sexualidades heréticas y las dota de existencia como realidades patológicas y clasifica a la perversión como trastorno mental o fisiológico. El lenguaje médico ejerce el control al clasificar nuevas categorías y establece taxonomías sobre las sexualidades consideradas como aberrantes según la pauta de las “normalizadas”.

Esas nuevas clasificaciones denigratorias son “bellos nombres de herejías” según Foucault. La psiquiatría es el medio de hacer confesar a la carne y al inconsciente y define la perversidad como gusto por el vicio, maldad y enfermedad moral. Como es sabido desde Freud, la represión de los instintos propicia el surgimiento de lo siniestro, y al respecto, Jeffrey Weeks señala que Freud creía que la civilización requería la represión de los deseos ya que la libre sexualidad polimorfa nunca podría ser compatible con el orden cultural.

3. Tra.: Identidades Transgresoras:

Se trata de rechazar las identificaciones que el discurso médico-psiquiátrico establece. A Oscar Wilde le molestaba, divertía e indignaba el hecho de que le estudiaran como a un caso psicopatológico. Su máxima, “ceder a todas las tentaciones y no privarse nunca de los placeres prohibidos”, reivindica el hedonismo y la escenificación privada de las pulsiones y fantasías de las opciones eróticas inconfesadas y extremas como un exorcismo de lo siniestro y liberación de la angustia.

Para Foucault es preciso desarrollar “esas diferencias que somos, esas diferencias que hacemos”, y René Char reivindica el “desarrollar vuestra rareza legítima”, la de los sujetos –máquinas deseantes– para crear espacios de resistencia a la sujeción.

4. Int.: Biopolítica Sexual:

La biopolítica de la población administra y/o niega sobre los sujetos la gestión de vida, el derecho a una muerte digna y el control y normativa de la sexualidad. Se trata de una sexualidad heteronormativa, obligatoria y excluyente, naturalizada y fabricada socioculturalmente por la historia, la medicina, la religión y la moral. Es la anatomía como destino, el sexo en su función biológica de procreación exclusivamente; de nuevo Foucault nos indica que:

“ (...) no existe una sexualidad única, natural, biológicamente dada, sino que ha sido modelada a través de relaciones de poder, de leyes y tradiciones moralistas que definen, clasifican, regulan y fijan lo normal y lo anormal, lo moral y lo depravado, lo permitido y lo prohibido”²⁸

²⁸ Michel Foucault: Op. Cit. p. 23.

4. Tra.: Sexualidades Heréticas:

Frente a la sexualidad heteronormativa se alza la sexualidad polimorfa, estéril, cuya única finalidad es el placer. Se reivindican las sexualidades estigmatizadas, heréticas y múltiples, perversas y aberrantes, pero no como patologías sino como ramificaciones del deseo, con la taxonomía delirante del discurso médico convertida en “bellos nombres de herejías”: exhibicionistas, sadomasoquistas, mixoescopófilos, ginecomastas, presbiófilos, autonomosexuales, invertidos sexoestéticos, etc. Foucault no rechaza hablar de la sexualidad, al contrario, la sitúa en el corazón del discurso, y junto con el cuerpo

“son el campo de batalla simbólico del ejercicio del poder”²⁹

5. Int.: Género como construcción cultural:

Las categorías de género y de sexualidad construidas por las políticas del cuerpo y/o el orden social conforman, subordinan, construyen, instruyen y/o destruyen a los sujetos. Son géneros inmutables, con roles polarizados, arquetípicos y determinados; con primacía de lo masculino o rol activo, frente a la inferioridad adjudicada al rol femenino o rol pasivo. Se propicia la hegemonía jerárquica de la heterosexualidad en la esfera pública, y la sumisión a los roles o máscaras de masculinidad y feminidad socialmente “normalizadas”, refrendadas y aceptadas. Las teorías deconstructivas sobre el género surgen en los 60/70 y Judith Butler, su principal teórica, nos indica:

“La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y regula el género como una relación binaria en la cual el término masculino es diferenciado del femenino, y esta diferenciación se realiza a través de las prácticas del deseo heterosexual”³⁰

²⁹ Michel Foucault: Op. Cit. p. 45.

³⁰ Judith Butler, citada por G. Cortés, José Miguel: *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Koldo Mitxelena. Diputación foral de Guipuzcua. San Sebastián. 1997. p. 21.

5. Tra.: La máscara como estrategia de género:

Las sexualidades heréticas y las estrategias de género son una crítica a las estructuras de dominación, organización y clasificación de las experiencias malditas. Se trata de desclasificar las categorías jerárquicas, de reinventarse la identidad, reapropiarse o reasignarse la performatividad y exhibicionismo de los géneros.

La apropiación e inversión de la máscara permite una reasignación de género, el intercambio transgenérico de roles, y la reivindicación de lo femenino y/o ambiguo y del rol pasivo es valorada como parte integrante de la personalidad, sin distinción del sexo biológico ni de las prácticas sexuales. El desenmascaramiento suele ser en privado, un lugar desvalorizado, por tanto se trata de hacer visibles y públicos la falacia de la máscara del género. Joan Riviere ya en 1929 marcó un hito al desvelar las estrategias de la máscara impuesta:

“Las mujeres que aspiran a una cierta masculinidad pueden adoptar la máscara de la feminidad para alejar la angustia y evitar la venganza que temen por parte del hombre. La mascarada es lo que hacen las mujeres para participar en los deseos masculinos, a costa de renunciar a los suyos propios”³¹

6. Int.: La tortura legalizada y consagrada:

El sacrificio ritual público es la forma legal y consagrada de la tortura o castigo extremo que une el dolor + la violencia + la muerte. Su finalidad es reafirmar el Poder Terrenal y el Espiritual sobre los cuerpos mediante un sacrificio expiatorio, digno, noble, ejemplar y productivo. Este ritual sacrificial y de muerte de un chivo expiatorio o víctima propiciatoria (un delincuente o un simple transgresor de la ley humana y divina) simboliza la Violencia de Cohesión y sirve para aplacar los instintos de venganza colectivos y cohesionar a la sociedad mediante la catarsis pública y colectiva, como una

³¹ Joan Riviere: “La feminidad como máscara” (1929), en *La sexualidad femenina*, Lacan, Riviere, Jones, Deutsch. Editorial Homo sapiens, Argentina, 1985.

sublimación de sus instintos violentos y sexuales. Al mismo tiempo, el Poder exhibe sus instrumentos de sometimiento, humillación y muerte para reforzar los códigos sociales de conducta públicos y permitidos.

6. Tra.: La tortura como escenificación de las pulsiones de Eros y Thanatos:

Sin embargo, Sade nos da otro punto de vista –más cínico o más preciso – de la instauración pública de los suplicios ejemplares:

“Desde siempre, el hombre encontró placer en verter la sangre de sus semejantes (...) a veces disfrazó esa pasión bajo el velo de la justicia o de la religión. Pero el fondo y la finalidad eran, no hay que dudarlo, el sorprendente placer que encontraban en ello”³²

Donde se desvela esa verdadera intención es en los rituales de suplicios consentidos y privados: dolor + violencia + sexo= catarsis y/o éxtasis extremo que puede llegar a la muerte, consentida o no. Se pervierte la función pública de la Violencia de Cohesión –ejemplar y moralizante del sacrificio legal y consagrado– al convertirse en una Violencia de Disolución, ritual dionisiaco o juego sadomasoquista: Es la vertiente ilegal y profana del sacrificio obsceno y privado, indigno e improductivo, cuya finalidad es poner en escena los fantasmas de lujuria y teatralizar y erotizar la angustia de muerte mediante el control del deseo y su desbordamiento y la superación de las pruebas dolorosas a enfrentar. El cuerpo es un vehículo de conocimiento y transgresión de los límites públicos y privados del dolor mediante el desborde y el exceso. La carne sometida al suplicio canaliza y derrocha sensaciones y energías extremas, un cocktail hormonal de adrenalina y dopamina que desintegra y a la vez reintegra el cuerpo. La escenificación privada y la representación artística de los suplicios permite el juego sadomasoquista del dolor, hasta cierto punto liberador.

³² Sade, citado por Bataille, Georges: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997. p. 45.

3. REPRESENTACIONES DE SEXUALIDADES EXTREMAS

“(...) el gran experimento de Sade fue introducir el desorden del deseo en un mundo dominado por el orden y la clasificación”

Michel Foucault.

Es precisamente en los discursos artísticos y en los simulacros y escenificaciones de esas Representaciones de Sexualidades Extremas donde vemos ejercidas y/o liberadas esas fuerzas antagónicas: control y represión como parte de un juego sexual transgresor y como afirmación de identidades marginadas y de cuerpos estigmatizados como impensables, abyectos, invisibles. Cuerpos marcados que se rebelan frente a las restricciones del poder que impone la validez de sus prácticas y placeres sexuales, y los excluye. Según Judith Butler:

“(...) aquello que fue excluido de la esfera propiamente dicha del sexo, tiene un retorno perturbador que incide radicalmente en el horizonte simbólico según el cual unos cuerpos importan más que otros”³³

La sociedad rechaza la complejidad sexual y aquello que no comprende y le desestabiliza; y a la violencia natural del individuo opone la violencia institucional funcionando del modo transgresión=castigo. Sin embargo, el individuo responde a esta formidable opresión con otra opresión placentera; como si la última libertad que le quedara fuera la de destruirse, de vivir peligrosamente al límite. El objetivo de estas prácticas sexuales proscritas es ser plenamente perturbadoras del orden social, de la moral e incluso de la integridad física, propia o ajena. Frente a la moral de esclavos institucionales se pervierte el orden establecido al buscar la dicha en la esclavitud –como O, la protagonista de la novela de Pauline Réage–, y el placer en el sufrimiento, la sumisión y la abyección libremente elegidos.

³³ Judith Butler, citada por G. Cortés, José Miguel: *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Koldo Mitxelena. Diputación foral de Guipuzcua. San Sebastián. 1997. p. 21.

Disfrutar del sufrimiento de otros es una “perversión” propia de la especie humana, pero disfrutar de un sufrimiento compartido es la “perversión de las perversiones” y pone en juego todo el edificio de la razón. Sade y Sacher-Masoch demostraron que a través de la violencia y el poder el sexo se abisma en lo indecible, que el deseo no es un sentimiento honorable sino un imperativo trágico. Como el mismo Mishima confesaba:

“Pero la debilidad que mi corazón sentía por la Muerte, la Noche y la Sangre era innegable”³⁴

La sexualidad ha sido siempre subyugada por las prácticas de biopoder del discurso, y al mismo tiempo, la sexualidad es “el otro” irreducible de la cultura dominante, es su malestar y a la vez la clave de su continuidad. En su discurso fúnebre para Bataille, Foucault afirmaba que sólo la sexualidad era capaz de llenar el vacío de la finitud. Es la sexualidad la que hace posible aquella transgresión que nos permite pasar a lo otro del discurso cultural y moral. Freud consideraba igualmente que:

“El sadismo es el conductor de la experiencia y el dominio. Es parte de la humana necesidad de placer, para olvidar el dolor de las contradicciones internas del ser, y junto con el masoquismo expresa el juego dinámico entre fuerzas físicas opuestas”³⁵

El mismo Foucault señalaba que el SM podría constituirse en una ética de los cuidados de sí mediante una economía de los placeres, y que el juego de estrategias del SM procura una desgenitalización y teatralización que confieren a esta práctica su carácter de reinención de la sexualidad y los géneros:

³⁴ Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*. Planeta, Barcelona, 1979.

³⁵ Freud, Sigmund: *El Yo y el Ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Más allá del principio del placer*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

“En resumen, se utilizan los signos de la masculinidad pero en absoluto para volver a algo que sería del orden falocéntrico o machista, sino más bien para inventarse, para permitirse hacer con su cuerpo masculino un lugar de placeres extraordinariamente polimorfos y apartados de las valoraciones del sexo y particularmente del sexo macho”³⁶

No es por azar que el sadomasoquismo se haya convertido a lo largo de un siglo caracterizado por totalitarismos y matanzas en una manera natural de vivir la sexualidad. Hay un humor atroz en este contrasentido: “el mal que hace bien”. A una colectividad que preconiza ideales que sirven de justificación a sus exterminios y desmanes, los adeptos del SM responden con actos definidos: parodiando el cinismo y la crueldad del sistema, ellos recrean un universo de pesadilla, un “Torture Garden”³⁷ de ceremonias secretas, de suplicios gozosos y placeres infames, donde disfrutan de controlados y humillantes castigos imposibles de soportar en la realidad, y de los cuales pueden salir renovados, aunque magullados.

Los participantes son seres anónimos, cubiertos bajo la máscara de las apariencias. Continuamente asistimos al desvelamiento y caída de esas máscaras de honorabilidad en la figuras de políticos, clérigos y un amplio etcétera de seres presuntamente respetables de cualquier ideología y condición. Son máscaras sociales que les oprimen y no les liberan de sus deseos contradictorios.

Pero hay otras máscaras –transgenéricas, de cuero negro o látex– que ofrecen otros mundos de metamorfosis y posibilidades a la hora de reapropiarse del cuerpo y de las cuales Wiltod Gombrowicz nos ofrece un revelador y preciso alegato de las máscaras impuestas y las libremente elegidas:

³⁶ Michel Foucault; cit Halperin 1995, *op. cit.*, 112.

³⁷ “Torture Garden” es el nombre de un club S/M de Londres. Su nombre está basado en la novela de Octave Mirbeau *Le jardin des supplices*, (1899), realizada en la época del affaire Dreyfuss. La dedicatoria de este libro dice irónicamente lo siguiente: *A los clérigos, a los soldados, a los jueces, a aquella gente que educa, instruye y gobierna hombres, yo dedico estas páginas de Asesinato y Sangre.*

“El hombre es un ser opaco y neutro, que necesita llegar a expresarse mediante ciertas actitudes y comportamientos gracias a los cuales cobra externamente (para los demás) mucho más contorno y precisión que los que posee en su intimidad. De ahí una trágica discordancia entre su inmadurez secreta y la máscara que se pone al tratar con otros. No le queda más remedio que acomodarse interiormente a aquella máscara como si fuera realmente lo que parece ser (...)

La persona, torturada por su máscara, se construye en secreto, para su uso privado, una especie de subcultura: un mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, un dominio de la ratería, de los mitos informes, de las pasiones inconfesadas... un secundario dominio de compensación. Es allí donde nace una poesía vergonzosa, una cierta comprometedora hermosura...”³⁸

Adentrémonos, pues, en el mundo hecho con esos desperdicios inmanentes del mundo cultural superior, en el otro submundo de los mitos informes y monstruosos, en el dominio de las pasiones turbias e inconfesadas, ese mundo secreto situado en los márgenes de la historia y la cultura, ese mundo seductor situado en los dominios del inconsciente, donde nace esa oscura y hermosa poesía que se convierte en una necesidad, la de ser Otro, la de conjurar al Otro agazapado, al que acecha en el inconsciente o en las prácticas sexuales más proscritas.

Las Representaciones de Sexualidades Extremas que analizaremos cubren un amplio espectro de culturas y/o subculturas de pasiones extremas y perversiones abyectas. Dado su carácter de prácticas marginadas y reservadas para iniciados su difusión ha sido popularmente a través de disciplinas inmediatas como la fotografía semi-clandestina y las revistas especializadas y el cómic (bande dessinée, fumetti, tebeo, etc...) El más importante de los cuales es el magazine *Bizarre*, creado en 1946 por John Willie y su memorable creación de Gwendoline, una suerte de Justine-Juliete de mediados del siglo XX.

³⁸ Wiltod Gombrowicz: *La seducción*, Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona, 1982.

Existe también una remarcable escuela fotográfica que podría ser incluida –aunque no encerrada ni acotada exclusivamente– en la denominación de BDSM (sodomismo, bondage, fetichismo, etc) que goza de reconocimiento de la alta cultura, con artistas destacados como Robert Mapplethorpe, Pierre Molinier, Hans Bellmer, Araki, Guy Lemarie, Gilles Berquet y Mirka Lugosi, etc...

Los más interesantes son aquellos que han logrado salir del cliché del simple fetichismo ilustrativo y de los códigos clásicos de vestimenta o escenificación y los han reinventado con su propio lenguaje. La mayor parte de los artistas que trabajan con su cuerpo en el Body Art y en la *Performance* también fuerzan y transgreden los límites del cuerpo y el sexo, como Ron Athey, Bob Flanagan y Gunter Brus.

El trabajo de estos artistas es pues la parte emergente de un fantasma colectivo cada vez más afirmado. Técnicas y materiales diversos permiten a cada uno expresar las pulsiones sodomistas y tal vez experimentarlas y exhibirlas. El arte les sirve de catalizador de las sexualidades más brutales canalizadas a través de las reglas de juegos rebeldes y perversos. Estos intensos juegos y/o experiencias -límite "foucaultianas" propician el intercambio de los géneros y la alternancia de los roles de sumisión y dominación en las cámaras de tortura donde se evacua toda la violencia del ser humano. El tabú de la violencia –muerte y dolor– y el del sexo, se unen en las relaciones más extremas, las sodomistas, y revalorizan todo el cuerpo como zona erógena, más allá del límite de la sexualidad aceptable y del sufrimiento soportable. Pero, sobre todo, para Bataille, el ritual sodomista incorpora y teatraliza a la angustia:

"La angustia elemental vinculada al desorden de la sexualidad es significativa de la muerte"³⁹

³⁹ Georges Bataille, *El erotismo*. Tusquets Editores, S.A. Barcelona, 1997, p. 110.

El sadomasoquismo controla el deseo y lo inscribe en la escenificación teatral de las fantasías, de las relaciones de poder, dominio y sumisión como significantes del deseo. No trata sólo del suplicio o del dolor, sino de la erotización ritual del deseo de sufrimiento y de dolor. El ritual es fundamental en el mundo del S/M: el cuerpo canaliza las energías, la tensión, la espera, el sufrimiento... mediante los ritos y suplicios que le conducen al éxtasis y/o a la catarsis. El carácter de estas prácticas ya hemos señalado anteriormente que lo relaciona íntimamente con los rituales dionisiacos y los sacrificios paganos o sagrados; pero, acercarse al límite sin retorno es como un juego de ruleta rusa, de desafío con la muerte mediante el sexo.

Ahora bien, el verdadero peligro está en el deslizamiento de estos juegos y simulacros hacia el agujero negro del fascismo y/o el crimen real. El mismo Foucault que se dedicaba a examinar y explorar los poderes desatados del ser humano, se esforzaba por combatir “el fascismo que hay dentro de todos nosotros”, y vinculaba los placeres obsesionados con la muerte del marqués de Sade con los campos de exterminio de los nazis.

Si bien como dice Foucault por un lado Sade introdujo el desorden del deseo en un mundo dominado por el orden y la clasificación, por otro lado sirvió de coartada a fuerzas destructoras sadofascistas. El vínculo lo demostró también Pasolini en la ecuación cruenta que es Salò.

“Cómo se las arregla uno”, se preguntaba Foucault, “para no ser fascista, especialmente cuando uno se considera un militante revolucionario? ¿Cómo liberamos de fascismo a nuestras palabras y nuestros actos, a nuestros corazones y placeres? ¿Cómo expulsamos el fascismo que tenemos impregnado en la conducta?”⁴⁰

⁴⁰ Miller, James: *La pasión de Michel Foucault*. Editorial Andrés Bello. Barcelona, 1996: p. 322.

Si como afirma Foucault en *Vigilar y Castigar* la existencia del crimen manifiesta “algo irreprimible que es propio de la naturaleza humana”⁴¹ con un extraño poder de fascinación, en ciertas obras de Otto Dix y George Grosz y Rudolf Schlichter es donde vemos también esa dicotomía entre el artista comprometido y la recreación de crímenes espeluznantes y deseos sádicos e insanos: son las representaciones de los *lustmörder*, los asesinos sexuales con los cuales al menos Dix se identifica hasta el punto de autorretratarse como uno de ellos.

No tenemos respuesta al por qué se identificaban y recreaban con esas imágenes, sólo interrogaciones. ¿Tal vez como modo de liberarse artísticamente de esas fuerzas oscuras, fascistas y sádicas? La respuesta de nuestro *daimon* particular de nuevo es más que pertinente:

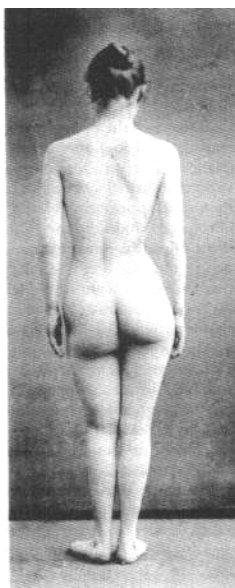
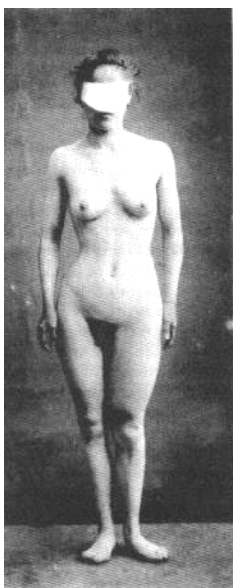
“No digo las cosas porque las piense (...) Las digo, más bien, con un propósito de autodestrucción, para no tener que volver a pensarlas nunca, para estar seguro de que a partir de ahora en más vivirán por su cuenta fuera de mí o de que morirán una muerte en la cual no deberé reconocerme.”⁴²

⁴¹ *Op. Cit.*: p. 301.

⁴² Entrevista con Foucault en 1971, Ídem. p. 301.

3. MÁSCARAS DE HISTERIA: LA MUJER DELINCUENTE.

LA PROSTITUTA Y LA MUJER NORMAL



“¡La histeria! ¿Por qué este misterio psicológico no estará en el fondo y la forma de una obra literaria? Este misterio que la Academia de medicina no ha resuelto aun, y que, expresándose en las mujeres por la sensación de una bola ascendente y asfixiante se traduce en los hombres nerviosos por todas las impotencias y también por la aptitud a todos los excesos”

Charles Baudelaire

“La asamblea, llegada a este punto, se convierte en “una monstruosa jaula de prostitutas y de locas”, que nos recuerda el mundo de la Salpêtrière y a las histéricas de Charcot en plena representación, y también el mundo femenino descrito por Lombroso”

Pilar Pedraza.



“Es como si el diván hubiera sido inventado para recibir el cuerpo candente de la histérica. (...) Surgía entonces un miedo al deseo, censurado a través del cierre de las cuerdas vocales (...) Aun cuando se esconde detrás de muchas máscaras, la histeria termina revelándose. (...) Es el cuerpo-palabra, que transmite lo que el inconsciente es incapaz de verbalizar”

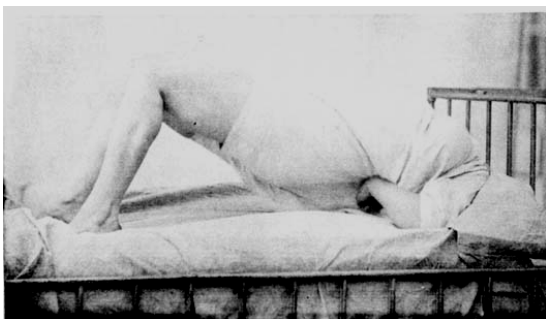
Gabriela Buzzatti y Anna Salvo.

« Deux case d'Anorexie Hystérique »
Nouvelles Iconographie de la Salpêtrière.
Fotografías de Paul Sollier, 1891.

Es preciso que centralicemos el discurso en las representaciones de las Figuras del Exceso masculinas y femeninas que van a aparecer continuamente a lo largo de esta investigación: si partimos de que todo monstruo es la representación extrema de una figura del exceso, que transmite un temor, fundamentalmente a lo desconocido, debemos determinar qué es lo más temido, deseado, o desconocido para el hombre y para la mujer: por lo general, el sexo y/o la sexualidad contraria.

De ahí la creación en el imaginario colectivo y personal de monstruos o figuras del exceso y desenfreno que encarnan los miedos de uno y otro sexo. Tenemos pues, dos concepciones duales antagónicas, histórica histórica, cultural, social y físicamente enfrentadas: el monstruo femenino y

el monstruo masculino.



Histérica de Charcot, Paul Richer. Fotografía. 1882.



Arco de histeria, Paul Richer. Dibujo, 1881.

El imaginario social y cultural se apoya en el simbolismo, construido sobre los deseos y temores del inconsciente, de lo reprimido, de lo que no debe ser y que, sin embargo, es, sucede. Y, como es bien sabido desde Freud, todo aquello que debería haber quedado oculto y de repente, se manifiesta, lo hace con una fuerza demoledora: es la emergencia de lo siniestro (el *Unheimlich* freudiano).

Todo lo que el imaginario excluye, ignora y condena, se convierte en siniestro, y su representación simbólica se convierte en monstruosa.

Por parte de la población masculina existía y existe una incompreensión hacia la emoción y la sexualidad femenina. Cultural y socialmente, se proyectan imágenes violentas y distorsionadas de la mujer. Estereotipos históricos y míticos como las brujas, diablas, vampiras o *femmes fatales*, mantis religiosas y algunos otros personajes poco reflexionados de naturaleza femenina, son productos de la violencia contra la mujer que genera una falta de entendimiento de la mente femenina. El desconcierto masculino ante la mujer intentando ser sujeto protagonista de su historia a finales del siglo XIX, lo concreta J.M. Cortés en *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*:

“La mujer y su actitud cada vez más independiente se convertirá en el símbolo del temor a lo desconocido, a lo otro”

La representación literaria y gráfica de la mujer no se ha podido librar de tales estereotipos y convenciones de género, que la siguen retratando a través de una perspectiva misógina que confunde las emociones femeninas con la histeria. Lo vemos representado explícitamente en las obras de pintores finiseculares como Rops, Klinger, o Von Stuck. Pilar Pedraza nos comenta al respecto:

Max Klinger, *Erotismo bestial*, 1895.
Tinta sobre papel.



Felicien Rops, *El pulpo*, s. XIX. Grabado.



“Nunca como en el fin de siglo pasado ha habido tantas mujeres ferales en el arte, tantas cabelleras sofocantes, tantas muertas, tantas satánicas, tantas escenas de autopsia u hospital. El cuerpo femenino es, además, un enigma amenazador. Y ellas se sienten culpables”

En el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, se desarrolló con especial virulencia una especie de cruzada misógina apoyada en conceptos pseudocientíficos y construcciones socioculturales contra la mujer, entendida como un cuerpo abyecto con instintos más cercanos a lo animal que a lo humano y con un alma cuestionable y dudosa. Las referencias al arte, la ciencia y la literatura finisecular que realizaremos son pues, imprescindibles y básicas en esta investigación acerca de las políticas del cuerpo. Son fundamentales en el sentido que gran parte de los prejuicios contemporáneos están asentados por los conceptos creados y/o consolidados en esta época, como un *summum compendium* de toda la misoginia acumulada durante siglos. Como nos indica Pilar Pedraza:

“Es la época, extensa y al mismo tiempo efímera en que, abandonada la vieja idea renacentista de que el hombre y la mujer son (casi) iguales y complementarios –aunque la mujer sea menos perfecta–, se construye laboriosamente la desigualdad entre los sexos desde diversas disciplinas, incluso científicas. El cuerpo de la mujer ya no se imagina como equivalente al del hombre con los genitales al revés –internos en lugar de exteriores–. Es un cuerpo diferente. Diferente y aberrante, regido por el útero, que se mueve como si tuviera voluntad propia y puede desarreglar la salud y la conducta de la mujer, la paz de la familia y, en general, el decoro privado y público. El cuerpo del hombre es simplemente cuerpo; el cuerpo humano es cuerpo de hombre; el de la mujer es siempre cuerpo de mujer”

Uno de los libros paradigmáticos de dicha misoginia es *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, escrito por Cesare Lombroso en 1878. Este reputado investigador de la época estudió la antropología

criminal, tanto del hombre como de la mujer. La del hombre, “*L’uomo delinquente*”, dio fundamento científico a la estigmatización y discriminación del diferente, ya fuera por sus rasgos fisonómicos o por sus “desviaciones o patologías” sexuales, por su enfermedad mental, por pobreza, incultura o raza. Los pseudo científicos Lombroso y Max Nordau, con su teoría sobre la degeneración –“*Entartung*”–, fueron dos de los pilares básicos del racismo y la eugenesia, que se aplicaron con denuedo en plena época nazi para apoyar su política de exterminio y la descalificación del arte de vanguardia; reconvertido por los nazis en “Arte Degenerado”

Lombroso es uno de los disectores del alma (como decía Foucault) y buscadores de la verdad en el cuerpo por medio de la antropometría y frenología. Sus estudios, mediciones y conclusiones del cráneo y el rostro humano –la cara como espejo del alma– se considera el cimiento de los estudios de criminología. Pero nos interesan especialmente sus análisis sobre la mujer, considerada como una fuerza degeneradora, cercana a los animales y los niños. Según Lombroso la forma natural de manifestar la delincuencia en una mujer era la prostitución y/o el lesbianismo.

Los ilustres sabios del XIX atribuían a la mujer toda clase de formas morbosas y tendencias fatales, clasificadas bajo los nombres de dipsomanía, cleptomanía, erotomanía, histerismo, monomanía homicida y suicidio, etc. Las consideraban como diversas manifestaciones de una sola y única causa: la degeneración, es decir, la inestabilidad e incoordinación psicológicas.



Fig. 15.

Dos criminales. Pareja lesbica, C. Lombroso. Fotografías del libro La donna delinquente, la prostituta e la donna normale. 1915.

El presunto carácter científico de sus teorías estaba repleto de lugares comunes, ancestrales, reaccionarios, de renovadas maneras de calificar – por ende: construir– lo femenino. Según Lombroso la histeria,

“se podría en el fondo definir como una exageración de la feminidad”

Así pues, la mujer, lejos del protagonismo de su vida y de la historia, es condenada repetidamente a un papel residual, nulo, estigmatizada como bruja, histérica o frígida, loca en el desván o prostituta de callejón. La mujer es carne de autopsia para la antropología criminal que investigaba Lombroso. Pedraza incide en los resultados empíricos de los ilustres Lombroso y Ferrero:

“(…) llegan a la conclusión de que la delincuencia en la mujer es más floja que en el hombre, menos dañina y terrible –la mujer es mediocre hasta en el crimen. Su forma más común es la prostitución, en el fondo provechosa para los desahogos masculinos. (...) La manifestación principal de la regresión natural entre las mujeres, más que la criminalidad, es la prostitución (...). Pero cuando la mujer es criminal, lo es más cruelmente, con una maldad “refinada, diabólica”



Ataque demoníaco, Paul Richer.
Dibujo. 1881.

La mujer paradigmática de la época es, sin embargo, la histérica. Y su descubridor fue Jean Martin Charcot (1825-1893). Las teorías de Charcot sobre Neuropatología o Nosografía dieron al histerismo carta de enfermedad, ya que anteriormente se consideraba simplemente como una manifestación de una constitución débil o de naturaleza corrupta, y los histéricos eran considerados como una muestra de la degeneración humana.

En 1878 fundó un centro de estudios de hipnosis y de la histeria. El hospital de la Salpêtrière se convirtió en “la meca de los neurólogos”, centro de peregrinación para los médicos aficionados a los trastornos de la mente y del sistema nervioso. Uno de sus discípulos fue el joven Sigmund Freud, que admiraba devota y profundamente a Charcot, al que consideraba un genio. Freud abandonó la neurología y siguió los pasos de Charcot en sus *Studien über Hysterie* (Estudios sobre la Histeria), inicio de sus investigaciones sobre el inconsciente y base del psicoanálisis.



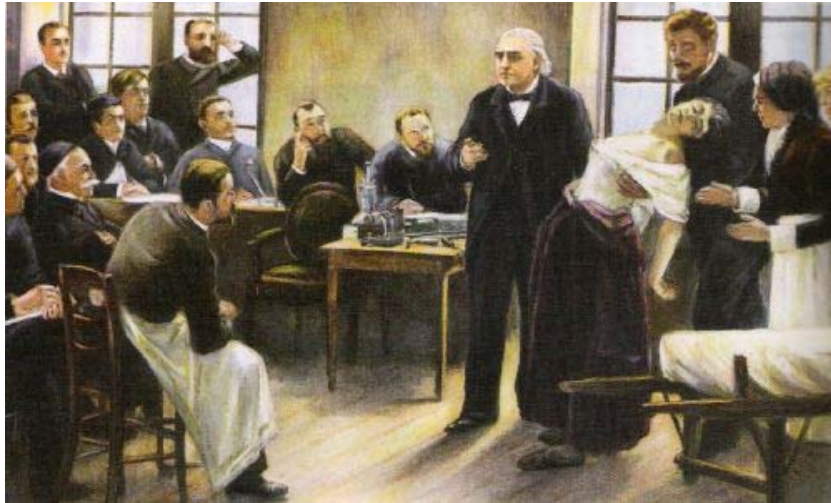
Visiones de histérico epilépticas. Paul Regnard. 1891.

La histeria era considerada en la época un espectáculo esencialmente femenino. Las convulsiones de sus cuerpos eran la expresión corporal de los conflictos reprimidos que no alcanzan una expresión verbal. Las histéricas posiblemente eran mujeres a las que no se les hacía el menor caso en su vida cotidiana y, de repente, se convertían por sus “rarezas” en el centro de atención de ilustres hombres de ciencia. Tanto en los asilos como cuando estaban en público, ante un auditorio de médicos fascinados con el espectáculo, mujeres generalmente jóvenes se

tiraban al suelo, se retorcían y rasgaban sus ropas hasta quedar exhaustas, medio desnudas, sin sentido.

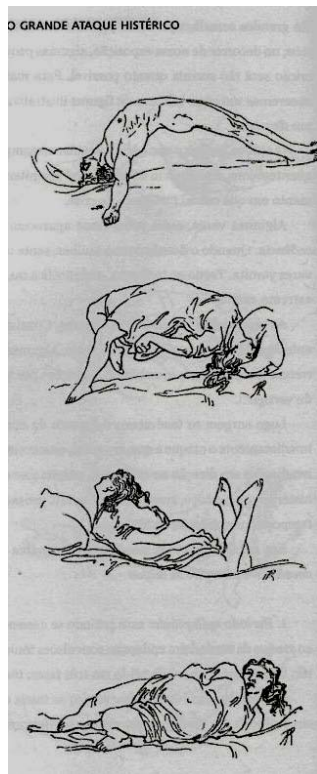
Según Charcot, sus zonas histerógenas estaban situadas justo debajo de los senos, lo que las hacía tremendamente sensuales a la vista del público esencialmente masculino, doctorado y conmovido en su papel de médico salvador. No es aventurado pensar que había ciertas dosis de histrionismo y exhibicionismo, por parte de las pacientes, y de *voyeurismo* por parte de los entusiasmados doctores.

Existía una fascinación recíproca entre médicos y pacientes que se alimentaba de una autosugestión mutua; como un contagioso hechizo en el que todos se auto-convencen de estar cada uno en su rol, caídos en una especie de histerismo colectivo (nunca mejor dicho).



Une leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière André Brouillet. 1887. Oléo.

Charcot y su ayudante Richer escribieron el libro *Les démoniaques dans l'art* (Los deformes y los enfermos en el arte, 1881, según la traducción española del título), que contenía también fotografías y dibujos científicos de pacientes histéricas recluidas en la Salpêtrière realizados por el doctor Paul Richer, notable dibujante, escultor y fotógrafo. Según sus declaraciones:



Arcos de histeria, Paul Richer, dibujos del libro *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéro-épilepsie*. 1881.

Grabado anónimo de un hombre en arco de histeria, s. XIX.

“En este libro se proponen investigar la reproducción artística de las enfermedades y las deformidades con un doble objetivo, mostrar como los artistas han sabido aunar la investigación rigurosa de la naturaleza con el culto a la belleza y aportar una nueva herramienta de crítica sin menospreciar al arte”.

Este caldo de cultivo decimonónico de la misoginia más virulenta, se enraíza en la antigüedad, en la mitología de la vagina dentata y en los fuertes tabúes sobre la sexualidad femenina como amenaza del poder patriarcal. Todos estos mitos ancestrales son el apoyo y base del psicoanálisis freudiano, y los trataremos puntualmente en diversos apartados.

Sin embargo, la histeria, ese desequilibrio humoral que se calificaba como enfermedad propiamente femenina durante tanto tiempo, ha sufrido una inversión de roles, Louise Bourgeois dotará de voz lo que siempre ha estado oculto, la presencia del hombre histérico, así como el cuestionamiento de la identificación tradicional entre histeria y sexo femenino.



Como lo reconoce la propia Bourgeois, la imagen del hombre arqueado está inspirada en los estudios clínicos sobre la histeria que se desarrollaron a finales del Siglo XIX por el neuropatólogo Charcot. La misma artista nos dice:

“Este es el arco de la histeria, donde el placer y el dolor se mezclan en un estado de felicidad. El arco es sexual. Es un sustituto en alguien que no tiene acceso al sexo”



Louise Bourgeois, *Arco de Histeria*, 1992-93

Tal vez se nos muestra el deseo sexual como un deseo vedado, vergonzoso o culpable. Así lo testimonia la presencia de la sierra, la mutilación del cuerpo mostrado y la sábana bordada en rojo con la letanía a modo de enmienda “je t’aime”; recordemos que el rojo para la artista es sangre, dolor, celos, vergüenza, culpa...

Freud demostró que el origen de la histeria se encuentra en la represión sexual. Y precisamente esta característica la convierte en una fuente de conflictos y sufrimientos emocionales, al no poder satisfacerse las pulsiones sexuales. La histeria es una expresión corporal inconsciente de conflictos psíquicos y de un sufrimiento emocional intenso. En la actualidad, las formas de represión sexual solamente se han transformado, y la sexualidad sigue siendo una experiencia potencialmente perturbadora.

Sin embargo, la representación del ser con la sexualidad incontrolable que convulsa su cuerpo seguía siendo asociada en el siglo XIX a las mujeres. Esos mitos misóginos no eran una moda pasajera, al contrario, se perpetuaron en la cultura y en las creaciones artísticas de inicios del siglo XX, y sus huellas son visibles hasta la actualidad. Pedraza nos lo remarca:

“Nunca hubo en la pintura europea más sirenas, centauresas, felinas, bailarinas con serpientes o ménades retozando con sátiros que en la segunda mitad del siglo pasado, ni una animalidad tan espesa en los cuerpos femeninos y las expresiones. Un arte nada inocente se recreó en las posibilidades de estas bellas para estimular la sensibilidad al tiempo que las usaba como símbolo de lo inferior, oponiendo en una confrontación no siempre incruenta a espirituales Edipos con Esfinges ávidas. La inquietante fiera que acechaba en el cuerpo de la mujer, dispuesta a saltar sobre el varón para devorarlo, llenó los salones del siglo XIX de imágenes perversas, a veces sugestivas y a veces ridículas por su obviedad o su hipocresía, y dejó en la literatura la impronta de algunas garras seductoras...”

Veremos esas inquietantes Figuras del Exceso en la traslación gráfica y literaria de las creaciones culturales de finales del XIX y su traducción en las de comienzos del XX, que abundan también en ejemplos de histéricas, prostitutas, endemoniadas, bellas damas sin piedad, vampiras, bestias con aspecto de diosas, autómatas malignas...ídolos de perversidad, en suma. Las analizaremos en el apartado dedicado a las mujeres arquetípicas fatales, las Hijas de la Nueva Babilonia.



Félicien Rops,
Pornócrates (o la danza del cerdo),
1878. Grabado en color.

III. FIGURAS DEL EXCESO.

EL GABINETE DEL DOCTOR LUSTMÖRDER:

1. BERLÍN: KABARET WEIMAR

Iniciamos nuestro estudio sobre las Políticas del Cuerpo y las Figuras del Exceso centrándonos en la producción artística de República de Weimar, durante el periodo histórico –comprendido entre 1919 hasta 1933– que tuvo lugar en Alemania tras su derrota al término de la Primera Guerra Mundial. Es un periodo idóneo para nuestra investigación por que en él se confrontan las antiguas concepciones sobre las Políticas del Cuerpo ancladas aún en el siglo XIX con los nuevos conceptos, formas, e ideas propios del siglo XX. La confrontación es brutal en todos los campos: políticos, ideológicos, sociales, culturales, raciales, sexuales y artísticos. La Alemania de entreguerras es una sociedad convulsa política, social y económicamente, atrapada entre los errores y miserias provenientes del pasado y el miedo a un futuro incierto y precario. Trazaremos brevemente una semblanza política de la multitud de fuerzas opuestas que pugnaban por hacerse con el control de una Alemania vencida y obligada a aceptar el Tratado de Versalles.¹

La República de Weimar tomó su nombre de la ciudad de Weimar donde se reunió la Asamblea Nacional que proclamó la nueva constitución en 1919. Tras la llegada al poder del partido nazi en 1933 se invalidó dicha república y se instauró la dictadura totalitaria de Adolf Hitler, el llamado Tercer Reich. Entre su inicio turbulento –huelgas, motines, alzamientos– y su apocalíptico final –el incendio del Reichstag–, transcurre un periodo caracterizado por las luchas por el poder entre los partidarios del antiguo

¹ Para un estudio en profundidad de la situación política y social de Weimar destacamos a a Metzger, Rainer: *Berlin in the Twenties. Art and Culture. 1918-1933*. Thames & Hudson. U.K. 2006 y Phelan, Anthony: *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*. Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'estudis i investigació. Valencia, 1990.

Régimen Imperial del Estado Alemán regido por el Kaiser Guillermo II, y los socialistas, que esperaban su abdicación para ejercer las profundas transformaciones militares y políticas que afectarían a la estructura social del caduco régimen.



Espartaquistas en Berlín, 1919.
Fotografía Landesbildstelle
Berlín.



Rosa Luxemburgo. Fotografía
Ullstein Bilderdienst, Berlín. 1919

En sus inicios (1918-1919) el poder político fue detentado por el socialismo, escindido entre los Socialdemócratas, los socialistas independientes y una emanación revolucionaria de los mismos que posteriormente derivó en la Liga Espartaquista, cuyo objetivo era la revolución socialista y la dictadura del proletariado, y posteriormente fundaron el Partido Comunista Alemán. Las alianzas entre obreros, empresarios, sindicatos, ejército monárquico y las fuerzas más reaccionarias que crearon los partidos derechistas, provocaron una contrarrevolución o guerra civil contra los espartaquistas que se alzaron en las calles de Berlín alzando barricadas.

Condenados al fracaso desde su inicio, cientos de revolucionarios y sus dirigentes más representativas, Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, fueron asesinados por las organizaciones paramilitares antirrepublicanas llamadas los Freikorps, compañías libres o mercenarios de extrema derecha.

En 1919 se constituyó el Partido Obrero Alemán, al que se unió Adolf Hitler que asumió su dirección y lo convirtió en el Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores. El régimen republicano y democrático debió su existencia a las fuerzas paramilitares y antidemocráticas de una derecha nacionalista, radicalmente opuesta al parlamentarismo, que esperaba la

oportunidad de ponerle fin. Enredados en luchas intestinas por el poder, los dirigentes socialdemócratas colaboraban con los nacionalistas vencedores de los espartaquistas, con lo que quedaron públicamente desacreditados. Gobernaron únicamente gracias al apoyo de los nacionalistas, del ejército imperial convertido en Reichwehr y de los Freikorps, y desde entonces estuvieron a merced de la derecha, cuyo poder iba mucho más allá de lo meramente parlamentario. Las dos grandes facciones en liza, nacionalistas y comunistas, consideraban a la República únicamente como un campo de batalla de su lucha por el poder. Los años de la República de Weimar fueron años de crisis económica, financiera y monetaria, con una brutal inflación que devaluó la moneda afectada por las deudas e indemnizaciones de la guerra más los efectos del crack bursátil de EEUU. La hiperinflación arruinó a la clase media y al proletariado, sin embargo enriqueció a especuladores y estafadores. Deprimidos y desengañados con el republicanismo, su clase política y el capitalismo mercantilista, el pueblo empezó a dar crédito a las nuevas alternativas, como el nazismo.

Igualmente la crisis política acarrió huelgas generales, intentos golpistas, atentados políticos y separatismos. La República sufrió la hostilidad de la burguesía nacionalista, del Ejército y del terrorismo de los grupos tanto de extrema derecha como de extrema izquierda. Durante la crisis de Baviera los nacionalistas exaltados de Hitler y Ludendorff intentaron el golpe de estado (el Putsch) en Munich, la capital más conservadora, contrarrevolucionaria y antirrepublicana de Alemania que se resistió a desarmar a las milicias contrarrevolucionarias, los Freikorps. Estas fuerzas estaban formadas por antiguos oficiales del ejército imperial, soldados desmovilizados y cadetes, todos descontentos con la vida civil y se convirtieron en una fuerza paramilitar dedicada al saqueo y al chantaje. Imposibles de controlar el gobierno acabó por hacerles formar parte de la Reichwehr (incumpliendo el desarme establecido en el tratado de Versalles). Las fuerzas militaristas, prácticamente autónomas, ideológicamente



Tropas del "Putsch" con esvásticas en Postdamer Platz, 1920.



El Presidente von Hindenburg y el Canciller Hitler en 1933.
Fotografía:Ullstein Bildberdienst. Berlín.



Guardias de las SA con cautivos. 1933. Fotografía: Ullstein Bildberdienst. Berlín.

reaccionarias y antiparlamentarias fueron clave en el fracaso de la República y el germen de la propaganda e ideología nacionalsocialista.

El desorden provocado por el caos socioeconómico fue aprovechado tanto por el Partido Comunista Alemán como por el Partido Nacionalsocialista Alemán del Trabajo, convertido por Adolf Hitler y sus fuerzas paramilitares de los Freikorps reconvertidos en las SA (camisas pardas) en 1921 y las especializadas y elitistas SS en una maquinaria al servicio de sus tendencias nacionalistas y antisemitas extremas.

Las elecciones de 1932 al Reichstag convirtieron al partido nazi en la mayor fuerza política del país, y su popularidad aumentó a medida que empeoraba la situación económica. Los políticos conservadores persuadieron a Hindenburg para que situara a Hitler al frente del gobierno y tenerlo bajo control dentro de un gabinete de coalición. Hindenburg lo nombró canciller en enero de 1933. Poco después, Hitler abolió el cargo de presidente y se autoproclamó Führer ("Conductor, Guía o Caudillo") del III Reich, y se inició la larga Noche de los Cristales Rotos que desembocó en la "Noche y Niebla"² que exterminó a millones de seres humanos.

² *Noche y Niebla* es el título de un poema de Goethe y fue utilizado por Hitler para denominar a su Orden de exterminio total de los judíos en 1941. También es el título de un film documental de Alan Resnais de 1955 que cuenta la historia de los campos de exterminio nazis.

La ideología nazi es un claro ejemplo de las Políticas represivas del Cuerpo llevadas al extremo más radical y siniestro; pero su ideología no era nueva sino representativa de varias generaciones alimentadas en el odio y el desprecio al diferente. El nazismo se alimentó de toda una serie de concepciones finiseculares acerca de la supremacía de la raza aria y de la degeneración de otras razas no arias o impuras, proclamadas por Max Nordau,³ Lombroso, Otto Weininger⁴ y otros ilustres pensadores y científicos a medias entre la superchería, la misoginia y el odio racial, y las exacerbó al máximo y las convirtió en una ideología superestructurada, burocratizada, legalizada y militarizada al servicio del exterminio. El doctor nazi Joseph Mengele, también conocido como “El ángel de la muerte”, fue uno de los máximos exponentes de la eugenesia y de la selección genética, esa especie de infame lecho de Procusto⁵ que eliminaba brutalmente a quien no se adaptaba a sus medidas imposibles.

El ideario racista y reaccionario condenó a hebreos y gitanos, comunistas e intelectuales críticos con su régimen y a enfermos mentales y discapacitados. Pero también eliminó a los que no se ajustaban a la heterosexualidad normativa u ortodoxa, condenando a homosexuales, lesbianas y prostitutas –marcados ellos con el infamante triángulo rosa y ellas con el negro– a los campos de concentración, aprovechando la vigencia del artículo 175 del Código Penal Alemán que castigaba las

³ El Partido Nazi aplicó un paradigma crítico que habían tomado de Max Nordau, intelectual judío y autor de “Entartung” [*Degeneración*, editado en 1892]. En su libro, Nordau aprovechaba las tesis de Cesare Lombroso (el criminólogo que sostenía que el crimen era una tendencia genética en determinados individuos) y sentenciaba que el arte contemporáneo era una aberración derivada de la polución racial introducida por los judíos en Europa. Ciertamente contradictorio por ser judío el autor de la teoría. También era misógino como todo buen “intelectual” finisecular.

⁴ Otto Weininger, autor de *Sexo y carácter* (1903) era misógino, homofóbico y criptohomosexual, y preconizaba un vínculo entre las mujeres y las “razas degeneradas”. Era judío y opinaba que los judíos debían autodestruirse por la causa de la evolución aria. A los 25 años se suicidó, como gesto sacrificial ante la raza aria a la que admiraba. Sus coetáneos adoraban las teorías de su libro, de hecho era el filósofo de cabecera de Hitler. Véase Dijkstra, Bram: *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994.

⁵ Según la mitología griega Procusto era un criminal que acogía a los viajeros y los hacía dormir en su lecho: a los más altos los mutilaba, a los más bajos los descoyuntaba hasta adaptarlos a las medidas imposibles de su lecho o potro de torturas. Teseo lo venció y lo dejó atado a su famoso lecho.

relaciones homosexuales. Al respecto, recogemos parte del discurso secreto que Heinrich Himmler dio a los generales de las SS sobre los “peligros raciales y biológicos de la homosexualidad” en 1937 y que justifica su política represora sobre la sexualidad improductiva, sobre los placeres privados convertidos en asunto de Estado.

“Voy a exponeros unas reflexiones sobre el problema de la homosexualidad. Entre los homosexuales hay quienes adoptan el siguiente punto de vista: “Lo que yo hago es asunto mío, es mi vida privada”. Pero no se trata de su vida privada. Para un pueblo, el dominio de la sexualidad puede ser sinónimo de vida o muerte, de hegemonía mundial o de reducción de su importancia a la de Suiza. Un pueblo que tiene muchos niños puede aspirar a la hegemonía mundial, a la dominación del mundo. Un pueblo de raza noble con pocos niños se ha comprado el billete para el más allá”⁶



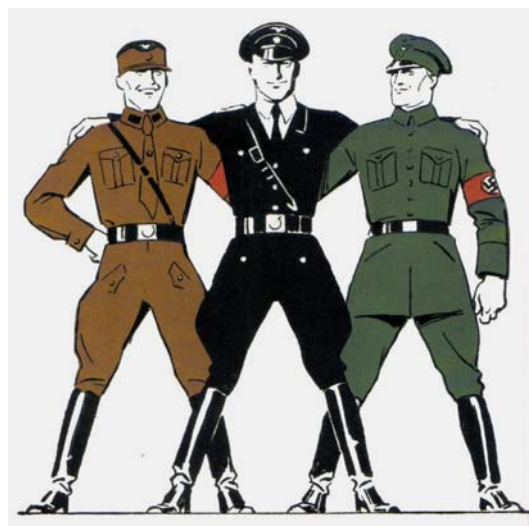
Oficial de las SS conduciendo a mujeres gitanas a un campo de concentración, 1940. Varsovia.

⁶ Zanotti, Paolo: *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Turner. Fondo de Cultura Económica. 2007, p. 205.

De hecho, esa fue la excusa que utilizó Hitler para eliminar en la denominada Noche de los Cuchillos Largos (1934) el creciente poder de las SA, alegando la presuntas prácticas homosexuales de sus miembros y de su comandante, Ernst Röhm, en 1934.⁷ Aunque la parafilia sexual de Hitler y del nazismo no es materia de nuestro estudio ni podemos extendernos en ella, baste reseñar la camaradería homoerótica fomentada entre hermandades semi-secretas nazis, y la fuerte carga de sadoerotismo de los uniformes nazis (diseñados por Hitler, así como toda la parafernalia de insignias nazis), destacada por Susan Sontag en “Fascinante Fascismo”, sobre todo el de las SS, unidad de élite militar no sólo “supremamente violenta sino también supremamente hermosa” y testimonio del poder de la imagen de una fantasía sexual⁸. El uso de dichos uniformes es todo un clásico en los rituales SM y ejemplificado en el cine de género pseudo erótico.⁹ Igualmente, las poderosas estatuas de Arno Breker



Arno Breker en su taller escultórico en Berlín, 1936.



Uniformes de las SA, las SS y milicias nazis. 1933.
Retrato de la saludable sexualidad nazi.

⁷ Ernst Röhm fue el antiguo oficial del ejército imperial, superior de Hitler en la 1ª Guerra Mundial y jefe de las Freikorps reconvertidas en SA en 1921. Véase *La caída de los dioses*, de Luchino Visconti, 1969.

⁸ Dicho por Susan Sontag en “Fascinante Fascismo”, incluido en Sontag, Susan: *Bajo el signo de Saturno*. Edhasa, Barcelona, 1987, ps: 116 / 117.

⁹ Véase *Portero de Noche*, de Liliana Cavani, 1975.

y Josef Thorak destilan un apasionado e indisimulado homoerotismo y un culto exacerbado a la belleza viril del cuerpo masculino.¹⁰

Ante este panorama convulso que hemos apenas esbozado del inicio y el final de la República de Weimar, el ocio se convirtió en un medio de evasión de masas, lo que creó una poderosa industria del ocio en torno a la prensa, la radio, el cine, los clubs nocturnos y cabarets, bajo la fuerte influencia del estilo americano en la música y en las coristas de las revistas musicales. Fue una época esplendorosa para el escapismo social y un periodo de excepcional riqueza intelectual y artística, con producciones



Club el Dorado en su época de esplendor, 1928/1932.



Club el Dorado requisado como comandancia nazi en 1933.

vanguardistas que los nazis calificarían posteriormente de degeneradas.

La cultura cinematográfica de este periodo es analizada por Siegfried Kracauer en su ensayo titulado *From Caligari to Hitler* (1947).¹¹ “De Caligari a Hitler” es un retrato de la paranoica alma masculina germánica durante Weimar, reflejado de forma siniestra en sus películas,

algunas de las cuales forman parte de este estudio, como *El gabinete del doctor Caligari* y *M. El asesino está entre nosotros*, de Fritz Lang. Ambas películas componen el epígrafe de este capítulo: “El gabinete del doctor Lustmörder”, por la visión que nos aportan de una de las Figuras del Exceso que analizamos en este capítulo: el asesino sexual en serie

¹⁰ Para un análisis en profundidad de este tema es recomendable el ensayo *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, de José Miguel G. Cortés. Egales. Barcelona-Madrid, 2004.

¹¹ Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Films*. Princeton: Princeton University Press, 1947. Véase igualmente Sánchez Biosca, Vicente: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, S.L. Madrid, 1990.

conocido por su denominación en alemán como *Lustmörder* y en inglés como *psychokiller* o *sexual murder*.

Este personaje tiene su parte de realidad y de leyenda profundamente enraizadas en la vida y en la cultura alemana. Por un lado están los auténticos asesinos en serie, herederos de los métodos e intenciones de Jack, el Destripador victoriano, y por otro lado su representación artística en la literatura, el teatro y la ópera, con Frank Wedekind, Alan Berg, Hugo Bettauer y Bertolt Brecht entre otros.

El *Lustmörder* no es una invención de ese tiempo sino una cristalización de una parte oscura, escondida (Hyde, el reverso de Jekyll, significa “escondido”) de la mente humana, que emerge con gran virulencia en esta época, como un reflejo de la degradación y depravación de la sociedad y cultura de Weimar. Es un asesino que cataliza la misoginia masculina de siglos destruyendo a las mujeres –o al principio femenino– que aborrece y encuentra a su paso. Es una emanación de la mente de Sade, activada por Jack The Ripper, analizada por Freud y representada artísticamente por artistas fascinados e imitadores de sus hazañas (en la ficción) como George Grosz, Otto Dix y Rudolf Schlichter.

La otra figura del Exceso que analizamos es la de la mujer de Weimar, vista y considerada como un ídolo de perversidad, tal y como la retrataban literaria y plásticamente los artistas finiseculares, aunque modernizada por el nuevo estilo a lo *garçonne* propio de los años 20. Representada como víctima de Jack o como la *vamp* fatal devoradora de hombres, es una construcción sociocultural misógina de lo femenino.

Ambas figuras, la masculina vista como un antihéroe siniestro, y la femenina –la lesbiana, la mujer liberada moderna, y la prostituta–, vista como una usurpadora del poder o espacio social masculino, son los contendientes de un juego sexual y letal, y analizados a lo largo de este capítulo tanto en su versión cinematográfica como plástica.

Situada en el marco desquiciado de la República de Weimar, entre 1922 y 1933, Berlín era una ciudad lujuriosa símbolo de una época que se

desintegraba; una ciudad decadente asimilada a la Babilonia bíblica, mazmorra de fetichistas y flagelantes de toda clase, con una activa cultura homosexual y lesbiana reflejada en la multitud de revistas y libros especializadas que editaban, y el mejor laboratorio de investigación sexual de Magnus Hirschfeld.

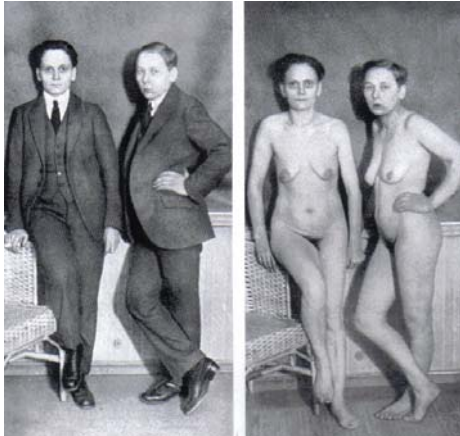
Durante el día, Berlín era un polvorín. Por las noches sucumbía al exceso y al deseo, era un *kabaret*, con clubs de ambiente y clubs privados SM con cámaras de tortura y orgías paganas, drogas de toda clase, especialmente la cocaína: sexo, drogas y hot jazz. Sally Bowles y Brian Roberts¹² son sin duda criaturas de las noches y los días berlineses. No en vano Christopher Isherwood fue habitante de Berlín y frecuentador del Museo del Sexo del Instituto de Magnus Hirschfeld y conocía de primera mano la promiscuidad sexual berlinesa.

En el contexto de la República de Weimar es necesario reseñar también y brevemente las figuras de Magnus Hirschfeld (1868/1935) e Iwan Bloch (1873/1922), dos médicos pioneros en la investigación de la sexualidad que continuamente serán mencionados a lo largo de esta investigación. Frente a la visión discriminatoria, inquisitoria y decimonónica de Lombroso, Nordau y Weininger, ellos representan la visión científica y analítica sin demasiados prejuicios y con un autentico interés de explorar el continente ignoto de la sexualidad rechazada y estigmatizada, incluso por el eminente Krafft- Ebing, que era un coleccionista de rarezas y patologías sexuales más que un analista riguroso.

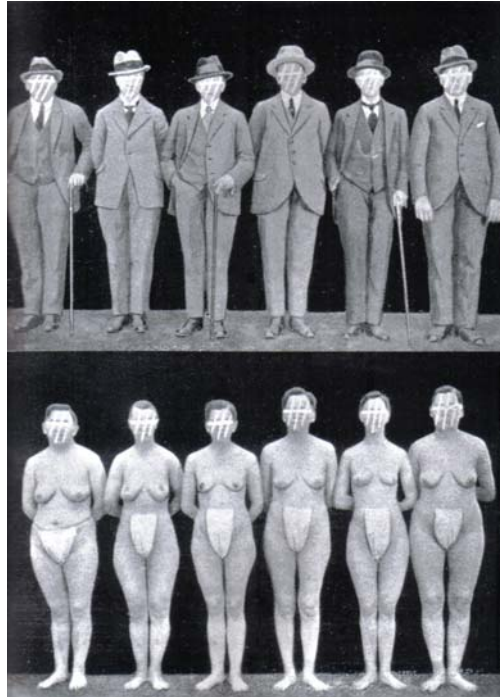
Nuestra investigación pretende establecer la relación existente entre las representaciones artísticas de Sexualidades Extremas y las variadas formas de expresión de cultura popular y los avances que se experimentaban en la Sexología durante la misma época. De hecho, el término fue acuñado por Iwan Bloch. Hirschfeld se propuso elaborar una sociología sexual que comprendiera los problemas éticos, criminólogos y

¹² Sally Bowles y Bryan Roberts son los protagonistas de *Cabaret* de Bob Fosse en 1972, basada en la novela de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín* (*Goodbye to Berlin*) de 1939.

legislativos derivados de ella. Su programa elaborado para la Liga mundial de la Reforma Sexual proponía reformas en estas materias realmente revolucionarias y avanzadas para su época.¹³ Obviamente, frente a él, se alzaron nuevamente las hogueras de la Inquisición.



Cross - Dress: Archivo Magnus Hirschfeld.



¹³ Incluso en nuestra época, algunas de estas reformas no se han logrado alcanzar, ni todo ni en parte, en determinados países que siguen manteniendo un control férreo sobre las políticas del cuerpo y/o las sexualidades. Entre las variadas propuestas de Hirschfeld se establecía la igualdad de la política sexual para el hombre y la mujer, el control de natalidad y de enfermedades venéreas, la reforma de las leyes relativas al aborto, propugnaba liberar la el matrimonio y la sexualidad de la injerencia y tiranía del Estado y la Iglesia, la educación sexual científica de jóvenes y adultos, la protección de las madres solteras e hijos mal llamados ilegítimos, y defendía una actitud racional hacia las personas consideradas como sexualmente "anormales", especialmente hacia los homosexuales. Más que el carácter estrictamente científico de sus estudios, el reconocimiento a la labor de Hirschfeld es debido a la planificación humanitaria e igualatoria de derechos y la organización de investigaciones, publicaciones y archivos sobre Sexología, que fueron el punto de partida de posteriores investigaciones más completas y complejas como las de Alfred Kinsey. Tras la quema de los libros de su Instituto de la Sexualidad en Berlín por los nazis en 1933, parte de sus archivos fueron a parar al Instituto Kinsey en EEUU.

A modo de finalización de esta introducción sobre Weimar y sus personajes dejamos que tome la palabra George Grosz, fiel observador y testigo de su tiempo que describe el polvorín encendido que era la República de Weimar:

“Todos los principios que suelen llamarse éticos y morales se habían venido abajo. El país entero estaba sacudido por una oleada de vicios, pornografía y prostitución (...) “La capital de nuestra nueva República alemana era una caldera encendida (...) En cada esquina había un orador y en todas partes se oían cantos de odio. Todos eran odiados: los judíos, los capitalistas, los terratenientes, los comunistas, los militares, los caseros, los obreros, los parados, la guardia negra, las juntas de control, los políticos, los grandes almacenes y nuevamente los judíos. Era como una orgía de intoxicación, y la República era débil, apenas se tenía en pie. Aquello no podía acabar más que con un horrendo estallido.

Era un mundo del todo negativo, coronado por burbujas multicolores. Muchos creen que ésa fue la verdadera Alemania, una Alemania feliz antes del estallido de una nueva barbarie. Los extranjeros que nos visitaban en aquellos años se dejaban engañar con mucha facilidad por la vida alegre y desbordante, en apariencia despreocupada, que veían en los locales nocturnos y se reflejaba según ellos en la libertad y el florecimiento de las artes. Pero no dejaban de ser unas burbujas de colorines y nada más. Debajo de esa superficie activa que brillaba traidoramente como un pantano y parecía muy divertida, se había formado una espesa capa de odio entre hermanos, una sensación de ruptura. Los regimientos estaban formándose ya para el último y definitivo combate. Era como si Alemania estuviese dividida en dos partes que se odiaban entre sí, igual que en la leyenda de los Nibelungos. (...)

Berlín después de la guerra: no había más que estrépito, rumores, gritos, consignas políticas (...) Ezberger, uno de los alemanes que negoció el Tratado de Paz fue ejecutado de un tiro por algunos “patriotas” pertenecientes a una asociación clandestina. Liebknecht fue asesinado por los militares, Rosa Luxemburgo, la Rosa Roja, muerta y arrojada al canal de Landweher. Los de “arriba” no se movieron. El consejero de

Estado Meissner, maestro de ceremonias de la República, puso buen cuidado en cumplir con dignidad las consignas de sus aristocráticos predecesores, preocupándose de que nadie metiera la pata proletaria durante los actos ceremoniales y representativos. (...) el hombre de la calle se vengaba al sentir la ausencia de un poder represor.¹⁴



Quema de libros en la Opernplatz de Berlín, 10 de mayo de 1933.

¹⁴ Grosz, George: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991, ps. 176 / 177.

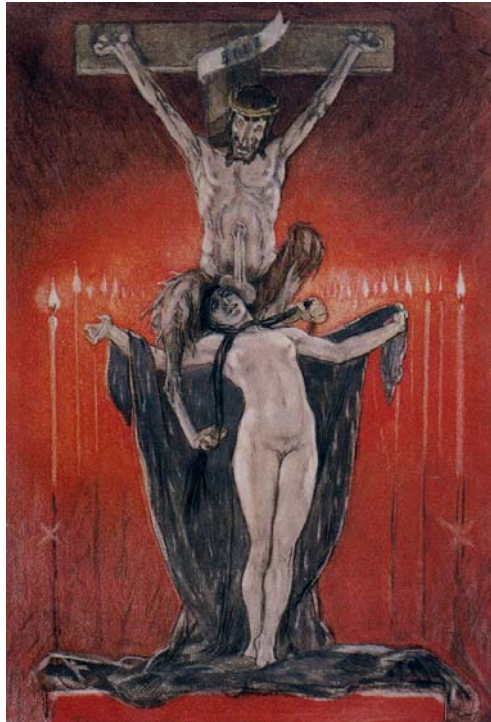
III. FIGURAS DEL EXCESO:

EL GABINETE DEL DOCTOR LUSTMÖRDER

1. WEIMAR FRÄULEIN. HIJAS DE LA NUEVA BABILONIA: ARQUETIPOS SEXUALES FEMENINOS TRANSGRESORES.

“(…) la visión de la Mujer de la Bestia es un sueño de Freder, durante el cual asiste a un aquelarre onírico en la catedral. En esa visión, la imagen de la Muerte toca la flauta, baja de su nicho y a sus sones danzan los siete Pecados Capitales. Aparece la Mujer sobre la Bestia con el rótulo “Babilonia” en la frente y los rasgos de María.”

Pilar Pedraza, sobre la novela de Thea von Harbou *Metrópolis*.



Felicien Rops: *El Calvario*, 1882. Serie “Las Satánicas”.

A principios del siglo XX, Berlín era denominada la Nueva Babilonia, y comparada con la corrupta ciudad del pecado según la Biblia. Obviamente, las mujeres más visibles, excitantes y seductoras de Berlín (y por extensión: de toda Alemania) eran asimiladas con las meretrices de Babilonia, y sus desenfrenos sexuales conducían directamente al Apocalipsis según la pudibunda moral religiosa. Pero la configuración iconográfica de estas modernas hijas de la Nueva Babilonia tenía unos claros antecedentes decimonónicos, que bebían directamente de las fuentes mitológicas y bíblicas.

La iconografía y la literatura del siglo XIX está invadida de bellas damas sin piedad, de esfinges devoradoras, de lámias y vampiras chupadoras de sangre y licor seminal, de sirenas que conducen a los hombres a los peores naufragios, de brujas como Circe, la perversa beldad que convierte a los hombres en puercos, de bacantes enloquecidas y ménades descuartizadoras de Orfeo... Las feroces Salomé y Judith encarnan a la mujer que seduce, degrada y decapita al hombre con la fuerza de su poder sexual. Y sin embargo, son las más representadas, y despliegan todos los encantos con las que las dotan los artistas, creadores masculinos complacidos y deleitados con la humillación que significa postrarse a los pies de tales ídolos de iniquidad. De entre todas las representaciones de estas fascinantes, a la par que letales, figuras del exceso, escogemos a la satánica por excelencia de Félicien Rops (1833-1898) titulada *El Calvario*, ilustración realizada para la serie "Las Satánicas" (1882), basada en la obra *Las Diabólicas* de Jules Barbey D'Aurevilly. Esta sensual adoradora del macho cabrío es la sacerdotisa de ritos infames, y actúa en un escenario revestido con toda la parafernalia de las misas negras descritas también por Joris Karl Huysmans (1848-1907) en *Là-bas* (1891) Felicien Rops es uno de los mejores traductores plásticos de estos ídolos de perversidad finiseculares, sensuales y aterradores, y junto a estos escritores

consigue traducir la mentalidad masculina de la “parte nocturna”¹ de la segunda mitad del siglo. Una mentalidad que como señala J. M. G. Cortés en *Orden y caos*:

“La existencia de *monstruos femeninos* dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina”²

Estas tentadoras pecadoras *fin de siècle* que para los hombres significan la amenazante sexualidad femenina son la encarnación del más profundo temor masculino: el fantasma de la castración. Este fantasma está cimentado en el pánico a la pérdida de fuerza, de virilidad, vista como una mutilación y contagio de lo femenino, y ello sirve de coartada y justificación para desplegar toda una violencia brutal contra la seductora y perversa hembra.

La figura más emblemática de esta fantasía es la Gorgona Medusa, asociada por Freud con la mutiladora vagina dentada, con los genitales maternos que provocan pavor y a la vez son el aliciente y la invocación del deseo. El hombre que osa mirarla queda petrificado de espanto.

Medusa simboliza el despliegue del erotismo femenino más peligroso para el hombre: en su versión de Mantis religiosa, caníbal y castradora, une el deseo y el miedo a lo desconocido, al continente negro, al abismo que es la mujer. Su poder reside no sólo en la mirada petrificadora o en su sexo abierto como una llaga purulenta, sino también en su fálica cabellera de serpientes: la incorporación del símbolo del poder masculino en un cuerpo femenino crea un monstruo contra natura.

¹ Pedraza, Pilar Pedraza: la parte nocturna es la denominación de Maurizio Fagiolo del ideario y estética decadentista. *Op. Cit.* p. 175.

² José Miguel G. Cortés: *Orden y Caos. Lo monstruoso en el Arte*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 41.



Franz von Stuck *Perseo y Medusa*, 1896.

El mito de la vagina dentada aparece en diferentes culturas, relacionándolo con la Madre Terrible, con la regresión al útero materno, simbolizando la pasividad y angustia masculina ante un poder fantasmático, que usurpa su falo (fuente de poder), devorado por una monstruosa boca, extraña y enemiga. Un hombre verdadero debería, pues, enfrentarse a esta extraña amenaza,

someterla, matarla y ensangrentarla en una suerte de violación no sólo simbólica sino real. En la "antropología freudiana" la cabeza cortada es el enemigo muerto, el trofeo que exhibe el poder femenino victorioso, y así logra revertir la herida sangrante de su vagina violada, ese terrible tabú, un abismo de impureza y contagio de lo femenino. Para Octavio Paz la vagina dentada es el agujero de la ausencia, sinónimo de la boca materna que traga, devora y expulsa.

La cabeza cortada es la reversibilidad de los signos; la venganza de lo femenino frente a la penetración destructiva se simboliza en el metafórico

canibalismo vaginal, establecido como el icono fundamental de la guerra entre los sexos. El mito se encarna en las figuras victimizadas de Dionisos y Orfeo; la pérdida de la virilidad es la desmembración simbólica de estas figuras por las ménades enloquecidas, las Furias o Erinias, esas mujeres vengativas que condensan tres tabúes, tres fobias masculinas: mujer hostil, mujer con poder, mujer asesina = madre devoradora.



Franz von Stuck, *Judith y Holofernes*, 1897.

“La estrecha relación entre **violencia** y **erotismo**, la conexión entre **sexualidad** y **nutrición**, la concordancia anatómica y fisiológica de la boca y los órganos sexuales femeninos, son nexos psicológicos y biológicos primarios y profundos. El hombre siente un temor ancestral a ser devorado por la mujer, vinculado a sus complejos de castración. La vida humana se concentra en la boca en forma bestial...”³

La mujer, incluso la santa, ya sea por exceso o por defecto, es sospechosa de perfidia y está siempre en el origen de toda desgracia y maldad humana para el artista finisecular y para el hombre corriente, burgués o proletario, llenos de desconfianza y recelo hacia las mujeres cada vez más emancipadas. Escritores simbolistas y decadentes como Barbey d’Aurevilly, Charles Baudelaire, Théophile Gautier o J. K. Huysmans, góticos y románticos como Edgar Allan Poe, William Blake, Percy Shelley, Lord Byron, John Keats, de género fantástico como Polidori, Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, E.T.A Hoffman y Lovecraft, realistas como Zola y Balzac o inclasificables como Lautréamont, describen a la mujer como un ser diabólico, una verdadera manifestación de lo sobrenatural, con fuerza y crueldad sin límites.

La mujer demoníaca, castradora y devoradora será exhaustivamente retratada por Edvard Munch, Gustav Moreau, Félicien Rops, Fernand Khnopff, Alfred Kubin o Franz Von Stuck entre otros, como un monstruo de



W.A. Bouguereau. *Orestes acosado por las Erinias*, 1862.



E. Munch, *Vampira*, 1893.

³ José Miguel G. Cortés: *Orden y Caos. Lo monstruoso en el Arte*, Anagrama, Barcelona, 1997. p. 35.

perversidad, seductoramente atada o enferma, perturbada o martirizada, dormida o muerta, exangüe y desangrada, aunque con su bello cuerpo aún completo y atrayente. Pilar Pedraza considera que:

“Para todos ellos, el vicio supremo es la caída del alma en la materia, lo que equivale a la caída del varón en brazos de la mujer, y la entrega al demonio. El sexo es visto no como un medio de satisfacer el deseo sino como la muerte del deseo. El amor carnal hastía, el erotismo es satánico o meduseo. Y todo ello se repite incansablemente en las obras de estos artistas, porque el arte simbolista es obsesivo, un espacio cerrado donde ideales almibarados y fragantes danzan hasta la extenuación con un fantasma oscuro y velludo que huele a bestia. Las metáforas fisiológicas se utilizan a menudo, no para reconstruir o evocar la realidad del cuerpo, como en el arte naturalista, sino como elementos retóricos que empapan en sangre y bilis el discurso y lo vuelven perverso”⁴



El beso de la Esfinge. 1895.



Tilla Durieux como Circe. 1897.

⁴ Pilar Pedraza: *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial.* Valdemar, Madrid, 1998. p. 177.

Podríamos decir, parodiando a la *femme fatale* de los dibujos animados gJessica Rabbit (1988), que ellas no son malas, es que las han dibujado así: como ídolos de perversidad. El arquetipo tradicional de la *femme fatale* es la encarnación de la sexualidad animal, irracional, violenta, cuyo placer conduce a la destrucción del hombre. Obsesivamente descrita y denigrada en las creaciones literarias y artísticas finiseculares, la figura de la mujer se convierte en un *Ídolo de Perversidad*,⁵ en una construcción cultural y social monstruosa, producto de la crisis de identidad del hombre decimonónico reflejo de sus temores, frustraciones y deseos, ídolo que se perpetúa intemporalmente en los arquetipos que pueblan las fantasías sadomasoquistas masculinas, incluso, o sobre todo, en las del hombre contemporáneo heterosexual, atormentado y atraído por un ser desconocido que puede devorarlo.

En el imaginario freudiano se establece una cadena de transferencias y proyecciones de fobias, deseos y angustias masculinos: la boca y el sexo femenino son sus armas de destrucción masiva. El desplazamiento hacia los signos sexuales secundarios, pechos, nalgas, o el fetichismo hacia pies y zapatos es el resultado del pánico a mirar directamente a los genitales femeninos.



Rolf Armstrong, 1915. *Some Bears*. Portada de "Puck"



Panini: *The Goat Sacrifice (Sacrificio del chivo)*,

⁵ Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad. Fantasías de la maldad femenina en la cultura de fin de siglo XIX*, Editorial Debate, S. A. Barcelona, 1994.

El extremado valor que se da en las culturas cristianas y musulmanas a la virginidad está directamente relacionado con ese temor: se prefiere a la mujer eternamente virgen, que tiene el acceso a su cuerpo-boca-cueva cerrado por el velo del himen. La mayoría de los ritos iniciáticos son pruebas en las que el varón debe vencer al monstruo devorador (vaginofobia: asociada a la mujer/madre, para dejar de ser niño), oculto en una cueva o lugar oscuro, perder su inocencia y entrar en la madurez (sexual) con un nuevo renacimiento en un mundo eminentemente masculino, claro y brillante. Es una vieja y eterna historia, un miedo arcano que sigue latente y vigente.

La relevancia e intemporalidad del mito nos lo demuestra la saga de *El Señor de los Anillos* (2001/2003). Nos detenemos en la visión más perturbadora del film que incide en el ojo/vulva llameante que persigue en visiones a Frodo. Ésta es una interpretación particularmente perversa y adecuada de la idea de "visión" de lo prohibido: el ojo llameante pone en peligro a quien se atreve a mirarlo, a quien se atreve a bucear en sus propios deseos o fobias y teme ser descubierto mirando el tabú sexual más peligroso y prohibido... como Medusa fulmina a quien la mira.

La historia de Tolkien y la imaginación sexual de Peter Jackson inciden en lo intemporal del mito de la vagina dentata=ojo/vulva ardiente en un filme particularmente asexuado, o con fobia al sexo femenino; verbigracia: la amenaza de ser devorado por la araña gigante Shelob. La araña, en especial la viuda negra, es otro símbolo angustioso de la sexualidad femenina; es básicamente una boca hambrienta sobre patas peludas, dueña y señora de un túnel laberíntico y tenebroso que hay que atravesar inevitablemente, y que debe ser destruida para cumplir el rito iniciático. Como dice Gollum en el film:

"Y entonces cuando ellos entren, no habrá salida. Ella siempre está hambrienta. Siempre necesita... alimentarse. Ella debe comer."⁶

⁶ Dialogo de *El Señor de los Anillos*. Peter Jackson. 2001 / 2003.

Junto con la Mantis Religiosa, la Viuda Negra concentra la misoginia y el terror a la castración del hombre; su propio nombre define el terror al coito peligroso y angustioso con la mujer, vista como la hembra que devora al macho en el momento del clímax. Freud condensó con el mito monstruoso de la vagina dentata las múltiples leyendas orientales y occidentales que dieron origen en la Europa medieval a la representación de la puerta del infierno vista como una boca gigantesca, monstruosa y devoradora de seres vivientes.

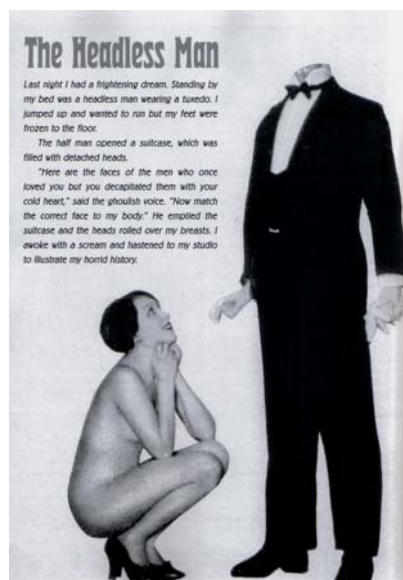
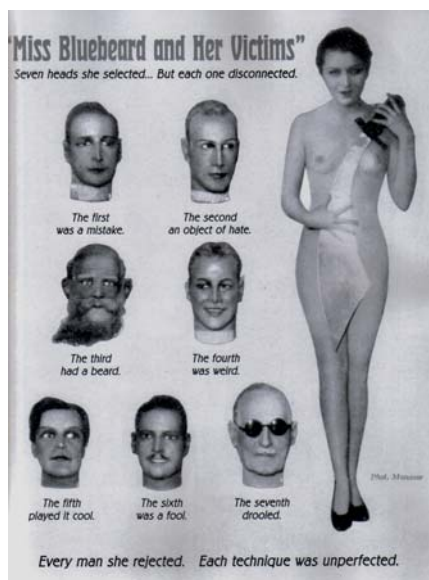
En la boca/vagina dentada se halla igualmente otro de los tabúes primordiales y generatrices de la sociedad y la cultura: el canibalismo, uno de los instintos primarios más prohibido, cuya represión lo convierte en tabú por excelencia. Si todo monstruo es la representación simbólica de un temor imaginario, desconocido, oculto o secreto su condena sería el interdicto y su manifestación sería siniestra. Las representaciones artísticas y culturales de la mujer, aunque sean sensuales, o precisamente por ello, son doblemente siniestras y peligrosas, ya que esconden bajo sus seductoras formas la temible boca con dientes.

En estas fotografías del Estudio Manassé, publicadas en 1931 en la revista alemana *Das Magazin*, vemos oculto el temor a la castración bajo un tratamiento irónico, la mujer, representada como una seductora y moderna madame Barba Azul sigue siendo una temible cortadora de cabezas /falos masculin@s. Al respecto, Cortés nos señala:



Studio Manassé. *Madame Blaubart*, 1931.

“Históricamente el hombre ha vivido la relación con la sexualidad de la mujer como el posible riesgo de una mutilación (el mito de la vagina dentada). Su inconsciente ha contemplado el sexo femenino como el principio de un desmembramiento más completo del conjunto del cuerpo. El terrible temor del hombre a su posible castración, el pavor que siente a que su falo pueda ser *engullido* por la mujer, ha suscitado miedos atávicos y temores no totalmente erradicados”⁷



Manassé. *Miss Bluebeard and Her Victims. The Headless Man.* *Das Magazin*, Agosto, 1932.

Sin embargo, a pesar de ese temor, incrustado culturalmente en el ADN masculino, las imágenes realizadas por los artistas no dejan de incidir en el hechizo que desprenden las formas femeninas; un hechizo artificioso, en el que de forma masoquista y misógina, entre la atracción y la repulsión, se recrean con todo lujo de detalles. Veamos pues, las creaciones culturales que transmiten las imágenes más poderosas y representativas de los

⁷ *Op. cit.* p. 27.

nuevos ídolos profanos de Eros y Thanatos, la conjugación fatal entre sexo y muerte, deseo y temor.

Pero, ¿Cuáles son los orígenes míticos de estas reencarnaciones del mal y la perdición de los hombres en los inicios del siglo XX? ¿Quiénes son realmente esos “ídolos de perversidad” de la antigüedad y del decadentismo, y que vemos reflejados en las modernas hijas de la Nueva Babilonia? Verbigracia: La dual Maria/Futura, la cabaretera Lola-Lola y la *femme fatale* Lulú.

La *femme fatale* es un arquetipo eternizado por la literatura, el teatro y el cine, los videojuegos e Internet, pero eso sería otra historia. La que aquí nos concierne es su origen en la noche de los tiempos. En la génesis original de la discriminación y condena de lo femenino encontramos al molde primigenio:

Lilith, también conocida como Ardat-Lilith o Lilitu, es un triple demonio femenino de la demonología caldeo-asiría que representa los poderes maléficos y sexuales de la noche. Las prostitutas sagradas de Babilonia que practicaban ritos eróticos en honor a Istar fueron consideradas por los hebreos cautivos como la encarnación de la lasciva Lilitu: la cristalización y el símbolo de la “corrupción demoníaca” de Mesopotamia, de sus amos asirios que los habían esclavizado.

Adoptada por la religión hebrea con el nombre de Lilith, ella representa a la primera mujer, anterior a Eva y creada a la



Fernand Khnopff, *Istar*, litografía, 1888.



Felicien Rops: *El Sacrificio*, serie “Las Satánicas”, 1882.

vez que Adán; fusionada a él, simboliza la naturaleza andrógina del primer ser creado. Una vez separados (ya que el andrógino es improductivo) Lilith se rebela sexualmente contra el hombre. Según una antigua leyenda rabínica, el Demiurgo, falto de materia adánica (tierra o arcilla) para terminar a Lilith, le colocó el sexo en el lugar del cerebro. Ya que es estéril sólo engendrará a los incubos y súcubos que atormentan los sueños de hombres y mujeres. Asimismo es la devoradora de los niños recién nacidos, es también llamada *la plaga*, y por su génesis misma sería un mal, una llaga, una cicatriz del andrógino original.

Adán buscará infructuosamente en Eva, una versión menos peligrosa de Lilith, el placer total de su propia carne escindida. Lilith es pues el símbolo de la rebeldía, de la subversión y perversión sexual, de la lujuria en estado puro y maléfico, sin amor genérico. El fantasma mítico de Lilith se asocia con la felación, ya que su sexo está en su cabeza, en su boca, ella es la germinadora de ideas y fantasías sexuales. Como vemos, la arcaica Lilith encarna ya todo lo que un orden patriarcal y fálico asocia con la parte maldita de la feminidad: obscenidad, abyección y perversidad. De semejante manera Pandora, el regalo envenenado de los dioses griegos e investida con todos los dones de la feminidad, será la portadora de desgracias para la humanidad al destapar la caja (referencia freudiana a los genitales femeninos): el tabú originario y prohibido, transgredido por otra mujer rebelde, aunque sea por inconsciencia o curiosidad, otras “lacrás” atribuidas a lo femenino.

Sin embargo, para Bataille la mujer asociada al sexo criminal, caníbal y castrador es una especie de heroína, una sacerdotisa profana y lasciva, una intermediaria entre el hombre y lo sagrado por medio del sexo; la transgresora por excelencia. Bataille considera que son los instintos sexuales sádicos los que acaban explicando los horrores sacrificiales. Para él hay una conexión íntima entre religión, orden social y el crimen, o transgresión original, que conduce al hombre al mal como una búsqueda de comunicación con lo divino. La parte maldita de lo

sagrado, expulsada por el cristianismo al ámbito de lo sacrílego y profano, pervive en las manifestaciones de las divinidades impuras y en las infracciones de los seres excepcionales, ya que, según afirma Bataille:⁸

“La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa”

Lilith, divinidad impura por excelencia, violadora de la ley del dios-hombre, es el espejo donde se miran las mujeres fatales y transgresoras que se precian de serlo y las que han sido creadas por los artistas masculinos, como la dulce y no obstante maléfica Maria (la pecadora redimida), la nacida para el mal y el placer Lola-Lola (pecadora triunfante), y la descarriada Lulú (pecadora ajusticiada).



A nuestro entender, estas tres creaciones culturales, generadas por el cine y literatura y símbolos deudores del mito, llegan a independizarse de las mentes masculinas que las crearon para convertirse en seres autónomos, dotadas de vida propia y con atributos a reivindicar, entre ellos su “malignidad”, vista como desobediencia contra el poder fálico masculino.

Ilustración chica de cabaret de autor anónimo. *Das Magazin*, 1927.

⁸ Georges Bataille: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 67.

Son la puesta al día de los ídolos de perversidad finiseculares: Futura, Lola-Lola y Lulú se transmutan en arquetipos de sexualidades transgresoras, como las heroínas de Bataille; verbigracia: la infractora de toda regla y moral Simone, devoradora de testículos de Minotauros castrados, mientras que alcanza el éxtasis viendo agonizar a un torero corneado en el ojo... Cada una de ellas es un reflejo y una variante de la nueva y moderna mujer sexualmente emancipada de inicios del siglo XX, cuyo cinismo sexual es una afrenta al hombre, que se siente humillado, ridiculizado e impotente, viendo cuestionados y en crisis sus valores masculinos e identidad de género. La reacción a la afrenta a su incuestionable y sagrada masculinidad es brutal... en la mayoría de los casos.



Fotografía autor anónimo, 1927.

1.1.1. MARIA/FUTURA. ANDROIDE MALÉFICA

“¿Qué es? Futura, Parodia, como quieras llamarla. También, Engaño. En resumen, es una mujer. Todo creador se fabrica una mujer”

Thea von Harbou

“Sus pies de plata sostienen unas piernas de platino rellenas de mercurio, su cráneo y su columna vertebral son de marfil, sus pulmones de oro hilado, sus articulaciones de acero para que puedan ser sometidas al magnetismo, su movimiento eléctrico. Su alma es un sistema eléctrico dentro de la armazón metálica. Por encima de ésta se extenderá la carne artificial, en todo semejante a la natural...”

Pilar Pedraza.

« La chair, la chair fraîche, souveraine puissance du monde »

Rachilde

“Carne de mujer, arcilla ideal, ¡oh, prodigio!”

Victor Hugo

“¡Envíales a la mujer, Joh Fredersen! ¡Envíales a la mujer cuando estén de rodillas flagelándose! Que esta mujer fría e implacable camine entre sus filas con sus pies de plata y la fragancia del jardín de la vida entre los pliegues de su túnica”

Thea von Harbou

La película *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang es de sobras reconocida y valorada por su estilizada arquitectura futurista, su ambiente opresivo de tecnología industrial deshumanizada, por la depuración del expresionismo crepuscular llevado a su maestría absoluta, y por el modernismo reaccionario y la ambigua lectura de la revolución de la clase obrera contra la élite soberana e intelectual que rige la ciudad del exterior, la bella y mega futurista *Metrópolis*. Aspectos todos ellos cien mil veces analizados por la

crítica cinematográfica y en los que no vamos a insistir, ya que no es el tema que nos concierne.

Vamos a centrarnos, sin embargo, en las características que dibujan y definen los roles femeninos de María y Futura; roles que, a diferencia de la modernidad de las técnicas y arquitecturas representadas, siguen siendo tan arquetípicos y reaccionarios como las referencias bíblicas que sirven de inspiración a Thea Von Harbou.⁹

La mujer de Fritz Lang escribió el guión de *Metrópolis* basándose en una visita de éste a Nueva York y posteriormente lo transformó en una novela en 1926. El que una mujer escribiera la historia de la eterna y despiadada lucha simbólica entre la mujer buena y santa contra su vertiente maligna en la futurista ciudad del año 2026, nos dice hasta que punto están interiorizados los estereotipos de género en las personas, independientemente de su sexo. Según Pilar Pedraza:

“Su novela *Metrópolis* es una mezcla de *La máquina del tiempo* de H.G.Wells (1895) y *La Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam (1886), con temas expresionistas como el fin del mundo y un misticismo cristiano totalmente cursi. Todo ello agitado en la coctelera de una mentalidad confusa y amante de los efectismos, dotada del sentido de lo erótico perverso y el don de la oportunidad para manejar el gusto popular”¹⁰

Thea Von Harbou se inclinaba políticamente hacia el nazismo y acabó divorciándose, sentimental e ideológicamente de Lang para finalmente casarse con el actor Rudolf Klein-Rogge, también simpatizante nazi y que interpretaba en *Metrópolis* a Rotwang, el científico creador del androide protagonista. El hecho no es anecdótico sino que refleja la participación,

⁹ Von Harbou fue la segunda esposa de Fritz Lang; era su amante cuando estaba casado con una mujer que murió asesinada, en un oscuro episodio sin resolver del que fue veladamente acusado el propio Lang.

¹⁰ Pilar Pedraza: *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Valdemar. Madrid. 1998, p. 200.

más o menos interesada, real, directa o tangencial, de los tres creadores en la génesis de María/Futura.

El discurso del film es premeditadamente simbólico, ideológicamente reaccionario, moralmente ambiguo y tradicionalmente misógino.

Sin embargo, la fuerza que adquiere Futura escapa a todo encorsetamiento. Es de nuevo una Galatea que huye del control de sus pygmaliones (Lang, von Harbou y Rotwang, y, aunque encarna toda la perversidad y promiscuidad femenina (o precisamente por ello) es el eje gravitatorio del film y el único personaje cuya vitalidad y estética sobrevive al demoleedor paso del tiempo sobre el film.

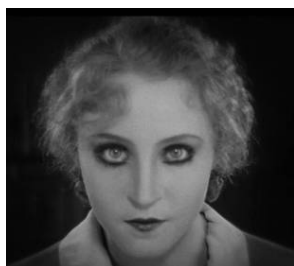
El guión y, por supuesto, el film, se estructuran por contraposición de pares de opuestos y/o clases confrontadas tradicionalmente: obreros semi-esclavizados contra empresarios; la ciudad-gueto subterránea e industrial del trabajo esclavizante y alienante versus la ciudad neofuturista de rascacielos y del ocio; la religión y la fe contra la ciencia, la revolución y la represión, la bondad y la maldad.

Donde se evidencian con mayor fuerza los antagonismos es en el personaje dual de María/Futura. María (Brigitte Helm) es un dechado de todas las virtudes atribuidas al sexo femenino: buena, bella, humilde, santa...Es pura bondad estomagante encarnada en ser humano sufriente (carne, rezos, sangre y lágrimas) que además profetiza a los obreros la llegada de un salvador (masculino, por supuesto) y mediador en sus conflictos con la patronal.

Ella intentará pacificar el descontento laboral y evitar la destrucción del *status quo* establecido en la ciudad, apelando a los sentimientos, la religión y al amor que los buenos obreros deben tener a sus amos, por malvados y explotadores que estos últimos sean.



Futura (Brigitte Helm) es su antítesis, su *alter ego* deshumanizado: tecnología punta, maldad, vicio y promiscuidad. Es la directa descendiente de Alraune, otra creación de vida artificial (a través de una mandrágora) en la que no interviene el útero femenino, sino el intelecto masculino. Se diría que la androide, hecha a imagen pero no semejanza de María, es la reencarnación de Lilith, el espejo oscuro y diabólico de una Eva sin pecado original, la contrafigura de una nueva virgen María.



Secuencias de *Metrópolis*, 1931.

Brigitte Helm como María, la predicadora.

Brigitte Helm como Futura, la perversa.

La androide Futura.

Futura, la ginandroide, es el robot suplantador de María, creado para incitar la rebelión violenta de los obreros contra sus dirigentes y destruir la mega-ciudad-estado, que se alimenta, como un vampiro industrial y subterráneo, de las energías de los obreros esclavizados y desechables que viven miserablemente en sus entrañas/cavernas.



Sin embargo el robot se creó con una misión contrapuesta: la finalidad de crear esa rebelión es conducir inmediatamente a la violenta represión de la misma. Temeroso de una revolución incontrolada de los obreros encabezada por Maria, el dirigente-dictador máximo de Metrópolis Johan Fredersen (Alfred Abel) encarga a su científico loco favorito Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) la creación de una réplica de Maria, un androide femenino que sea como un agente doble de contraespionaje con una única misión: crear el caos para reintroducir el orden con más brutalidad.

El científico sin escrúpulos es la puesta al día neo-futurista del creador-pygmalión de estatuas, autómatas, golems o criaturas resucitadas de la muerte que cobran vida e inteligencia artificial que tan fascinantes ejemplos ha dejado en la literatura y el cine. Rotwang es hijo directo del Spalanzani, el creador de la muñeca automática de E.T.A. Hoffmann en *El hombre de la Arena*. Su criatura, Futura, es la directa heredera de la automática Olimpia y de los ídolos de perversidad femeninos del decadentismo finisecular.

Johan Fredersen
(Alfred Abel)
y Rotwang
(Rudolf Klein – Rogge).
Metrópolis,
Fritz Lang. 1926.



Como el Doctor Mabuse, otra creación de Lang, Rotwang es una especie de demiurgo controlador de seres obedientes y fieles aparentemente sin voluntad. Es también un precedente de la versión

cinematográfica de la obra de Mary Shelley, y como todo creador que desafía a Dios que se precie, será superado y destruido por su obra maestra. En principio, la ginandroide es concebida por Fredersen para crear la rebelión, pero desconoce que el propio Rotwang la convertirá en instrumento de su venganza contra el mismo dirigente, por haber seducido a su ex mujer que falleció al dar a luz a su hijo Freder. Su criatura será dotada del espíritu de la fallecida Hel. Pero el dirigente y el científico no habían contado con la volubilidad y perversidad femenina y la ginadroides Futura, una vez iniciadas las fuerzas del caos, donde se desenvuelve como en su hábitat natural, no se detendrá en menudencias, y las desencadenará hasta el delirio apocalíptico.

El hijo del dirigente Fredersen y Hel es Freder (Gustav Fröhlich), enamorado de Maria y redimido por ella de su vida disoluta, se rebelará contra su padre dictatorial, salvará la ciudad de la destrucción y anarquía, a los hijos de los obreros de la inundación y a Maria del enloquecido Rotwang. Se convertirá pues en el mediador (el Elegido, el Mesías liberador) entre las clases sociales antagónicas (obreros vs patronal) para mejorar las condiciones de vida infrahumanas y de esclavitud laboral de los desdichados obreros.

En fin: Freder se comportará como todo héroe masculino que se precie, con la inestimable pero a la vez secundaria ayuda de su profeta: Maria. Freder es el joven héroe que se rebela contra los patriarcas (su padre y Rotwang) y acabará con el caos que el monstruo femenino –la disoluta Futura ¡creada con el espíritu de su difunta madre y el físico de su amada!– ha sembrado. Aunque nos tememos que una vez reinstaurado el orden se vuelva al mismo *status quo*, y que el héroe, Edipo vencedor, se convierta en el patriarca dictatorial. Por supuesto, bajo su dominio permanecerá la fiel y obediente Maria, o lo femenino domesticado.

Pero nos interesa especialmente el destino excitante pero funesto que ha marcado a la descarriada antagonista: Futura, o lo femenino insumiso. Futura es una verdadera figura del exceso, tanto en lo sexual como en lo

moral, por cuanto encarna todo lo reprimido y asfixiado de Maria; y, como es sabido, lo reprimido cuando surge se libera con una fuerza siniestra, demoleadora y destructiva. Una vez creada, la robot (palabra proveniente del idioma eslavo y que significa esclavo) toma conciencia de ella misma y se rebela contra sus creadores masculinos.

La reencarnación de Lilith, después de cumplir su cometido de incitar a la rebelión de los obreros contra sus amos bajo la máscara de la profeta Maria, se sumerge en el mundo lujurioso de la Metrópolis decadente. En el Yoshiwara, el mejor cabaret de la ciudad, trasunta, de Berlín, se transforma en una bailarina exótica, revestida con las seductoras formas y perversas intenciones de Mata-Hari y Salomé. Su espectacular aparición, como una Venus profana, es por medio de una polvera gigante, transportada por forzudos atlantes, con el estilo y la coreografía de las Ziegfeld Follies.¹¹

Futura, la mujer paradigmática del imaginado y futuro año 2026 debe su *look* malévolo a la retro-estética finisecular y al Art Decó. Su vestuario y actitud están claramente influenciados por el cuadro de Franz von Stuck, *Salomé* 1896, poderosa imagen incrustada en el imaginario colectivo como símbolo de tentación y depravación. La ginandroide es la imagen Art Decó



Futura bailando en el Yoshiwara, 1926.



Franz von Stuck, *Salomé*, 1896.

¹¹ Las Ziegfeld Follies eran producciones teatrales, puro *glamour* y bellas bailarinas, exhibidas en Broadway, New York, realizadas desde 1907 hasta 1931.

renovada de *Pecado* (Die Sünde, 1893), también de von Stuck, envuelta por una enorme pitón con la comodidad y ligereza de quien lleva una boa de plumas. Futura luce los símbolos de la opulencia en cabello y cuello, y su rostro fusiona la sensualidad de la mujer y la perfidia de la serpiente; baila sinuosa en delirantes escenarios surgidos de la mente del dibujante Erté, y enardece los sentidos de la élite de jóvenes y ricos decadentes, provocando, cual diosa de la discordia, altercados entre ellos.

La semilla de maldad que siembra da sus frutos, los obreros destruyen la máquina que controla y da energía a la ciudad, pero provocan al mismo tiempo la destrucción de su submundo de galerías y cavernas donde habitan y ponen en peligro la vida de sus hijos. Enloquecidos al darse cuenta de lo que han hecho, buscan a la falsa Maria en el distrito de ocio y depravación de la ciudad de rascacielos. Cuando la capturan la atan a una estaca de madera y le prenden fuego como a una bruja o a una hereje. Al arder su carne falsa se descubre su armadura metálica y el engaño fatal que les ha llevado al desastre. Pero aun les queda la esperanza que les dará la Maria original que ha rescatado a sus hijos.

Como vemos, en las ciudades del imaginado y futurista siglo XXI creado por Lang y von Harbou las masas humanas son tan fácilmente manipulables e inconstantes como en el pasado, y practican las tradicionales y sanas costumbres medievales de quemar brujas en la hoguera de la plaza pública, como escarmiento hacia toda mujer infatuada. El mensaje para las mujeres es claro: si te sales del rol de buena chica que acata las órdenes de su dueño y creador arderán tus carnes pecadoras en la hoguera, ya seas Juana de Arco o la bruja piruja.¹²

En Futura se unen el temor humano a la tecnología incontrolada, a la rebelión de las máquinas-robots artificiales, unido al temor ancestral a la insubordinación femenina. Según Pedraza, Thea Von Harbou caracteriza al mundo del futuro regido por una depravación profunda: la de la

¹² Según el Real Diccionario Español de la Lengua, piruja tiene tres significados: 1º. Adj. *El Salv.* Que no cumple con sus deberes religiosos. 2º. f. Mujer joven, libre y desenvuelta. 3º. f. *Méx.* Prostituta. Los tres perfectamente aplicables.

mecanización del erotismo humano y la erotización del ritmo de las máquinas. La reina de este desorden es Futura, la mujer artificial, la criatura que se rebelará contra su creador, como la de Frankenstein, como el Golem, con sus ojos de ménade enloquecida y su cuerpo sinuoso creado para la lujuria y el pecado. La ginandroide de *Metrópolis* es la rebelde hija de *La Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam (1886); ambas son criaturas artificiales que encarnan el ideal de lo femenino, copias físicamente perfectas de una mujer real, aunque con una diferencia fundamental: sumisión contra rebelión.

La Eva futura se llama Hadaly, un “maniquí metálico que habla, responde y obedece”,¹³ creado por un ficticio Thomas Alva Edison (nada menos) para hacer olvidar la volubilidad y maldad femenina de Alicia Clary, la bellísima mujer que ha roto el corazón de un amigo suyo: lord Ewald.

“-Una criatura así no será nunca más que una muñeca insensible y sin inteligencia- exclamó lord Ewald.

-Tened cuidado, que al compararla con su modelo, *no sea la viviente quien os parezca una muñeca*- respondió Edison.”¹⁴

Hadaly es una Andreida,¹⁵ “sublime criatura artificial” a la que su pygmalión ha dotado de una increíble belleza más –y esto es lo fundamental– una total y absoluta sumisión hacia lo masculino. Su único fin es dedicarse exclusivamente a complacer y halagar el ego masculino hasta la náusea. Es una “esclava de alta tecnología”¹⁶ superior en todo a su modelo original ya que su creador le ha extirpado la naturaleza crítica y frívola de lo femenino. Para el gran científico a la mujer ideal se le debería practicar una lobotomía radical en su espíritu y cerebro. Y de tal modo comenta:

¹³ De L'Isle Adam, Villiers: *La Eva futura*. Valdemar, Madrid, 1998, p. 101.

¹⁴ Ídem: p. 109.

¹⁵ Ídem: p. 102.

¹⁶ Ídem: p. 204.

“Pensad qué suplicas más humillantes tiene que hacer todo galán para lograr un breve lapso de amor; haced memoria de los ruegos de un donjuan para llevar a la más reacia y zahareña a un simulacro de obediencia...”¹⁷

La misoginia exacerbada de Edison es reveladora del odio/temor/dependencia/repulsión masculino acerca de ese ídolo de perversidad y abyección que es la mujer. Villiers de L'Isle Adam pone en boca de Edison el siguiente discurso, que condensa en una dosis letal gran parte de los tópicos antiguos y modernos del pensamiento misógino clásico esencialista, que transmitió la literatura, ciencia y cultura finisecular sobre la mujer, desde Baudelaire con sus *Flores del Mal*, 1857 hasta Otto Weininger, con *Sexo y Carácter*, 1903:

“Esas mujeres, esas estinfálidas, que no hacen del amante más que una presa para las más negras servidumbres, obedecen fatalmente al ansia ciega de su maligna esencia. Seres de recaída, suscitadoras de deseos infames, iniciatrices de alegrías prohibidas, pueden deslizarse desapercibidas y aun dejando un amable recuerdo entre los brazos de los frívolos; *no son aterradoras más que para aquel que se queda adormecido en el abrazo y contrae la costumbre de tan vil necesidad.*

¡Desgraciado aquel que halle alivio con esas adormecedoras de remordimientos! Su maldad usa de los más capciosos, desconcertantes y anti-intelectuales medios de seducción para intoxicar, poco a poco, con su aliciente engañoso el punto débil de un corazón íntegro.”¹⁸

El cuerpo femenino es pues ese objeto de deseo y repulsión al que ni siquiera una buena lobotomía dejaría en un estado ideal; siempre sería preferible la muñeca fabricada por un varón con nobles materiales varoniles: de carne artificial y esqueleto mecánico que se alimenta de electricidad y no

¹⁷ Ídem: p. 134.

¹⁸ Ídem: p. 179.

deja repugnantes desechos orgánicos. Pilar Pedraza sintetiza los nobles materiales constitutivos de la Andreida, tan semejantes a los de Futura:

“Sus pies de plata sostienen unas piernas de platino rellenas de mercurio, su cráneo y su columna vertebral son de marfil, sus pulmones de oro hilado, sus articulaciones de acero para que puedan ser sometidas al magnetismo, su movimiento eléctrico. Su alma es un sistema eléctrico dentro de la armazón metálica. Por encima de ésta se extenderá la carne artificial, en todo semejante a la natural...”¹⁹

A los argumentos misóginos para dandys impotentes amantes de muñecas mercuriales citados por Villiers de L'Isle Adam, se añaden las coartadas pseudo-científicas, así, Edison exalta la pureza del alma y perfección carnal de su criatura:

“Su composición, sin embargo, no os da la clave de por qué la amáis, La reconstrucción de los elementos de la carne andreídica no llevaría luz alguna a vuestro espíritu, puesto que la prensa hidráulica, al coagularlos y homogenizarlos (como la vida con nuestra carne), ha transformado literalmente su individualidad en una síntesis que no se analiza, pero se goza.”²⁰

He ahí la clave: el gozo sin enigma, sin reproche ni remordimiento, del cuerpo femenino-artificial que busca el hombre del decadentismo finisecular, y por extensión hasta la contemporaneidad. Y para muestra no olvidemos a las fascinantes autómatas de *Blade Runner* (1982).²¹ Las replicantes Nexus 6 de finales del siglo XX son las hijas espurias e hiperbólicas de Olimpia, Hadaly y de la misma Futura de *Metrópolis*. Zhora y Priss son androides de última generación creadas para dar placer a los soldados y obreros cósmicos exiliados más allá de las puertas de Tanhauser.

¹⁹ Pilar Pedraza describiendo a la Eva Futura, modelo de la Futura de *Metrópolis*. *Op. cit.* p.: 211.

²⁰ De L'Isle Adam, Villiers: *Op. cit.* P: 238.

²¹ *Blade Runner*, Ridley Scot, 1982.

Zhora, prostituta y asesina, baila en un club nocturno con una serpiente enroscada a su cuerpo desnudo, exactamente igual a la imagen decadente del cuadro de Franz von Stuck *Die Sünde* (El Pecado, 1893).



Brigitte Helm como la androide Futura. *Metrópolis*. 1926.



Zhora, la replicante de *Blade Runner*. 1982



Franz von Stuck, *Die Sünde* (El Pecado), 1893.

Pris, “modelo básico de placer”, pasa por una muñeca letal de ojos ahumados en el cuarto de los juguetes, junto a los maniqués desvencijados. Su vida artificial tiene una fecha de caducidad de 4 años, como la de los Nexus 6 masculinos. Al igual que Futura, son autómatas autónomos, rebeldes por que el mundo los hizo así, y, como la criatura de Frankenstein, buscan tenazmente a su creador para destruirlo. El ajusticiamiento de las ginandroides, aunque espectacular, no tiene la grandeza de la muerte –por caducidad– del androide varón por excelencia: Roy Batty, evocando poéticamente sus recuerdos y fundiendo sus lágrimas en la lluvia inclemente e incesante que cae en la Neo-Metrópolis.



Pris, modelo básico de placer, *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

Y es que las mujeres, hasta en su ignominiosa muerte, deben diferenciarse del noble varón. Ni siquiera tienen apellido, sólo un nombre que parece extraído de una página de contactos. Incluso la tercera autómatas de carne y falsos recuerdos, Rachel, apenas pasa de secretaria estilosa y decorativa, lista para demostrar la heterosexualidad de Rick Deckard, el *blade runner* por excelencia.

Volvamos a ese *sumum compendium* de misoginia destilada que es Edison, perfecto paradigma del pygmalion que dilucida sobre la manera más efectiva de tratar a semejante especie semihumana que es la fémica; se diría que profetiza con un siglo de anticipación el futuro ajusticiamiento de Zhora y Priss, mujeres al fin y al cabo:

“Y siendo *fatalmente necesario* que esas mujeres tan vacías como letales ejecuten sus abusos, concedo al hombre el derecho libre y natural (si se percata de sus manejos) de darles muerte, sumarísimamente, de una manera oculta e infalible, exenta de trámites y de recursos, porque tampoco al vampiro o a la víbora se les da derecho de apelación.”²²

Villiers De L'Isle Adam expresándose a través de Edison habla como el hombre finisecular que es; como hijo de una época en la que en todas las esferas el poder y del saber, desde la antropología a la medicina pasando

²² *Op. cit.* p. 181.

por el arte, se degradaba y asimilaba la mujer a la bestialidad. Como señala Pilar Pedraza:

“Después de enunciar la bestialidad de la mujer, se suele aludir a su problemática humanidad. ¿Es humana la mujer? Sí, pero menos que el hombre, se ha respondido hasta no hace mucho. Incluso después de Simmel advertimos en algunos pensadores de nuestro tiempo ciertas tentaciones al respecto.”²³

El autómatas femenino es pues, el simbólico doble especular de la mujer; es el fantasma que encarna la imagen ideal creada por las fantasías narcisistas masculinas. Fantasías siniestras, no en vano Freud se valió del relato de E.T.A. Hoffmann *El hombre de la arena* para desarrollar su concepto de *Unheimlich*: lo siniestro o inquietante. Lo reprimido, oculto y negado del inconsciente emerge de forma siniestra, y se encarna en el mayor temor y/o deseo: en el caso del hombre heterosexual es a la mujer castradora. Por ello, la mejor forma de desactivar ese temor es crear a las androides sumisas, como espejo narcisista donde proyectan sus fantasmas sexuales. Desde la primera Galatea, pasando por Olimpia, la autómatas de Hoffman, y Futura, hasta Priss, Zhora y Rachel, el hombre, ese gran creador-escultor-consumidor-amoroso-dueño-señor, lo que trata es:

“(…) de crear una tropa de “queridas inofensivas” destinadas a atenuar los prejuicios que acarrearán los “hipócritas desvíos conyugales”. O sea, infinitamente sofisticados juguetes masturbatorios, prostitutas electrodomésticas gracias a las cuales los varones que puedan permitírselo se vean libres del oprobio que supone caer en las garras de las mujeres venales, de los vampiros y de las víboras, cuando sus esposas se vuelvan a su vez de cera o de porcelana como le ocurrió a la de Tolstoi.”²⁴

²³ Pilar Pedraza, *Op. cit.* p. 209.

²⁴ Ídem: p. 221.

Estremecedor eterno retorno: en el futurista *Blade Runner* del siglo XXI los hombres/replicantes son soldados, detectives, obreros, científicos, asesinos, poetas, etc., a las mujeres/replicantes en cambio sólo se les permite un único rol social: “modelo semihumano básico de placer biodegradable”. Parece que no hay manera de escapar del encasillamiento de género que cultural, social, literaria y artísticamente se impone a la mujer, por los siglos de los siglos, incluso en el futuro, en otra galaxia muy lejana, más allá de Orión.

1.1.2. LOLA / LOLA. NACIDA PARA EL MAL Y EL PLACER

“De la cabeza a los pies nací para el placer...”

Marlene Dietrich: Lola-Lola en *El ángel azul*

“Marlene no existe, Marlene soy yo.”

Joseph von Sternberg

“Una desdeñosa mirada de la esplendida Marlene, tal vez la mujer que mejor supo desdeñar...”

Vicente Sánchez-Biosca



Josef von Sternberg
Der Blaue Ángel, 1930.

Tras una exitosa carrera en el cine mudo norteamericano, el director Joseph von Sternberg (Viena, 1894- Hollywood, 1969) regresó a Alemania para rodar una película realizada para mayor gloria del insigne actor Emil Jannings en su primer film sonoro. A su servicio se dispuso el mejor equipo técnico y artístico de la época. Y se escogió la novela de Heinrich Mann (hermano de Thomas Mann) titulada *Profesor Unrath*, como base del film *El ángel azul* (1930). En realidad se llama Immanuel Rath, pero

el apodo con el que es conocido por sus alumnos es Unrath (basura). Este apodo es la clave de su transformación y humillación. La historia fílmica es una adaptación en la que se transforma y envilece al personaje principal de la novela: el despótico profesor que manipula y utiliza a su joven esposa pasa a ser un respetable burgués que



Marlene Dietrich, *Der Blaue Ángel*, 1930

sucumbe a sus (bajos) instintos y es degradado por una vampiresa sin escrúpulos que no tiene nada de vulgar: la cantante de cabaret Lola-Lola, interpretada por una casi debutante Marlene Dietrich (Berlín, 1902-París, 1992).

La acción del filme transcurre en el hundido estado alemán de entre guerras (saliendo de una y entrando en otra peor), en pleno caos económico, cultural y de valores, poco antes de la plena inmersión de Alemania en el nazismo; no olvidemos que Hitler ganó las elecciones de 1933, lo que supuso la sentencia de muerte de la República de Weimar. Estas circunstancias se reflejan en la película, en su ambiente prebélico y prenazí, su atmósfera opresiva y expresionista. Pero esta melodramática historia es, fundamentalmente, un demoledor retrato de la crisis masculina.

En el drama-conflicto de géneros que transcurre en el “Cabaret de la humillación”, vemos la confluencia de dos mitos sobre la masculinidad y el nacimiento de una estrella (Marlene) convertida en un simbólico ídolo de la perfidia femenina (Lola-Lola) y en icono cultural del siglo XX. Por un lado, se condensa la ecuación idónea de la fórmula-mito de Pygmalion: todo



Jeanne Mammen, *Sie repräsentiert*, 1928.

creador/escultor/descubridor (von Sternberg, en este caso) que modela a una mujer perfecta, paradigmática de la feminidad (la Dietrich), a su imagen y semejanza ideal, acaba dotando a la mujer de atributos “masculinofemeninos”, como un reflejo de sí mismo + la abstracción de lo femenino. La inversión de los roles se potenció en este caso por la bisexualidad de la Dietrich, asidua de los cabarets y cafés de ambiente de “violetas” de Berlín. El lienzo de

1928, representa premonitoriamente al personaje iconográfico de la bisexual Marlene, reforzando la ambigüedad del personaje con los pantalones y la pose, de joven chulesco y desafiante, como la ilustración de Paul Kamm

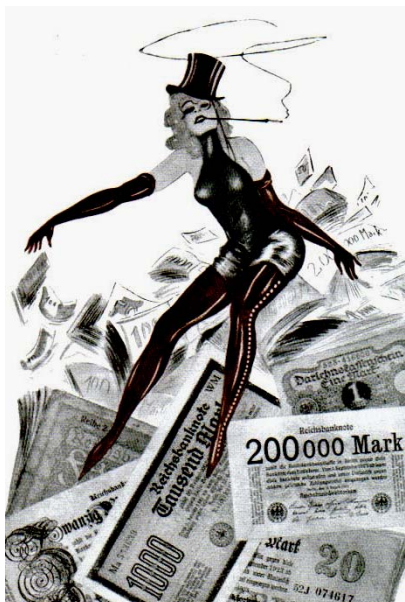


Ilustración Paul Kamm. 1923.

de una chica de cabaret sorprendentemente parecida a Lola-Lola.

Por otro lado, vemos la eterna historia victimista, autocomplaciente y un tanto masoquista del ego masculino: el mito de la hechicera Circe y sus hombres-cerdos, variante de Bella y Bestia, o la destrucción inexorable y progresiva del macho maduro, de su moralidad e intelecto, frente al arrasador instinto sexual de la joven hembra. Emil Jannings en el rol del profesor Immanuel Rath/Unrath (basura), es un eminente, experimentado y encumbrado actor que interpreta a un no menos eminente y viejo

profesor. Ambos (actor y personaje) serán superados y humillados por una nueva, joven e inexperta actriz/cabaretera, a la que con desesperadas e inútiles ansias pretenden seducir y dominar. Ella aceptará casarse con él, pero sólo para hacer más inicua su degradación, obligándolo a actuar como payaso en su espectáculo, junto con los enanos y demás *freaks*.

Rath, aunque sea un distinguido profesor se humillará hasta convertirse en una caricatura de hombre: un payaso, que además ni siquiera habla, sólo cacarea como una pobre bestia: un gallo de corral. El fatídico y profético gallo que le saluda al inicio de la película le señala el camino de su caída y abyección. Mediante la estructura simétrica y circular de la narración, veremos como la historia se reinicia con otro profesor nuevo (una presa fresca), que cruza los umbrales del cabaret cuando Unrath es sólo un desecho, basura humana, un cadáver viviente al cual Lola/Lola ha exprimido

todo su jugo. El sobreactuado Jannings, *alma mater* de esta película, acabó siendo más patético que el bufón al que encarna, totalmente eclipsado por el nacimiento de una estrella que todavía no estaba aún en pleno esplendor.²⁵

Decir que Marlene Dietrich los devora vivos, profesional y metafóricamente, al actor/profesor y al director/pygmalión no es baladí. La primera imagen que vemos de ella es un retrato postal que el profesor arrebató a sus alumnos: una sucinta faldita de retazos de tul, que se levanta al soplar ligeramente sobre ella, desvela las armas con las que Lola-Lola distrae a los alumnos de sus deberes escolares: sus fabulosas piernas, ese fetiche fálico que oculta entre ellas a la temible vagina dentada.



Secuencias de *Der Blaue Ángel* (El ángel azul),

El cabaret “El ángel Azul” es el dominio (la cueva cubil) de la hipnótica Mantis-Viuda Negra. Cuando aparece cantado y contoneándose en el escenario del cabaret, se diría que es un perverso ángel azul exterminador, con su sombrero de copa (tan masculino) y sus largas y perfiladas piernas enfundadas en seda negra y con un liguero que centra y realza los muslos desnudos que surgen del pantalón de puntillas. En el sórdido cabaret se desarrolla la vieja historia de ascensión y caída del ego masculino, humillado por la cabaretera disoluta (o cupletista, en versión española).

²⁵ En los años de Hollywood, la Dietrich alcanzó su cénit de sofisticación y refinamiento, tanto físico como interpretativo. Jean Cocteau decía que “su nombre empezaba como una caricia y terminaba como el restallido de un latigazo”.

Tema que posteriormente retomarían Sternberg y Dietrich en *La mujer y el pelele*, e incluso Luís Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*. El hombre que cae en manos de la mujer fatal y se convierte en un abyecto pelele es un tema recurrente del simbolismo finisecular, como vemos en esta pintura homónima de Félicien Rops, 1887. Rath se ha convertido en poco menos que un criado para Lola. Vicente Sánchez-Biosca traza su patética semblanza:

“Nos hallamos ante otro espejo; en él se refleja un rostro entristecido, consumido, que se maquilla mecánicamente. Es Rath vestido de payaso. Este hermosísimo y tan intenso salto nos coloca por su descarnamiento, sin más detalles, ante la imagen más dolorosa de la caída. Una caída tan profunda que no deja la huella tan esperada en el cuerpo, sino que lo encubre, produce la simulación, la risa, la obscena exhibición de aquello que ha sido vivido como fatalidad (...). Ahora sólo es un payaso que convoca la curiosidad y el sadismo (...). Una desdeñosa mirada de la espléndida Marlene, tal vez la mujer que mejor supo desdeñar, nos enseña con la maestría de la condensación que esta infidelidad no sucede por primera vez (...)”²⁶



Félicien Rops.
La femme et le Patin (La mujer y el pelele).
1883

Cartel del film
Der Blaue Engel
1930.
Litografía a color.

²⁶ Vicente Sánchez-Biosca: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, S. L. Madrid, 1990. p. 431.

Totalmente despojado de sus atributos masculinos, convertido en un despojo risible, Unrath es el contra-espejo de Marlene cuando se acicala antes de entrar en escena: sabe lo que los hombres esperan de ella y por ello su puesta en escena es la destilación de la máscara de la hipermega feminidad. Su sombrero masculino (top-hat) es la manera simbólica de advertir que ha asumido/devorado el risible pene de Unrath, por tanto, lo ha despojado de su máscara de masculinidad, de su flácido poder fálico. La cínica y andrógina Lola, después de escupir los restos de un consumido Unrath, busca otra presa, y rebosando amor de la cabeza a los pies, canta con voz ronca y profunda “Ich bin die fesche Lola”, sentada a horcajadas sobre una silla (actitud considerada arrogante, vulgar y “poco femenina”), en el escenario delirante y recargado del cabaret, con una estética cercana a los burdeles patibularios de Toulouse-Lautrec.

“¡Estoy hecha para el amor de pies a cabeza! Ese es mi mundo y no otro. ¿Qué le voy a hacer? Así soy yo. Sólo sé amar y nada más. Los hombres me rodean como las mariposas a la luz. Y si se queman ¿qué puedo hacer yo?”²⁷



Secuencia de
Der Blaue Engel
(El ángel azul),
1930.

²⁷ Traducción de Sánchez-Biosca, Vicente, *Op. cit.* p. 432.

Eternicemos la imagen justo en el momento en que se convierte en un icono-mito cinematográfico incrustado en el imaginario visual colectivo del siglo XX... Es el momento fascinante en el que Lola, la Mantis pagana, cruel y ambiciosa, disfruta seduciendo y humillando a sus pretendientes. Más de uno rogaría-pagaría-moriría por ser la próxima víctima inmolada. Pero, ¿es acaso su deseo lo que se manifiesta en el escenario, o es tal vez la proyección especular de los deseos/miradas de los espectadores? Como señala Estrella de Diego en *Chicas de Cabaret*:

“Ellas, las “cabareteras”, subirán cada noche al escenario e inventarán la narración que las miradas masculinas, las miradas ávidas y manipuladoras, exigen, acumulando en la maniobra el pasado de otros, el deseo de otros.”²⁸

Marlene es la diva espejo-modelo-ideal que imitan los travestís, con ganas de recibir aunque sea vicariamente rescoldos de su aura andrógina, míseras salpicaduras del hechizo y fascinación artificiosa que trasmitía la super imitada y no obstante inimitable Dietrich. De hecho, la propia actriz es una creación irreal, una máscara de feminidad, pura ficción, a medias entre Pygmalión-Sternberg y Galatea-Marlene. Ambos compartían una relación de mutua dependencia en la que él decía de ella: “Nunca había visto una mujer tan hermosa que hubiera sido infravalorada de forma tan absoluta como ella”. Y Marlene, agradecida, decía de él: “Sin ti no era nadie, sin ti no soy nadie”. Von Sternberg continuó realizando su papel de Pygmalión durante siete películas más con la Dietrich, una relación tan estrecha y simbiótica que el director llegó a decir: “Marlene no existe, Marlene soy yo”, como Gustave Flaubert con su Madame Bovary (aunque en este caso fue en un juicio por la indecencia del personaje de Emma Bovary). Esta ambigua

²⁸ De Diego, Estrella: “Chicas de Cabaret”, contenido en *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Colección Signo abierto. Ed. J. M. Cortés y D. Pérez. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1999, p.121.

relación que fluctúa entre la sumisión y la rebeldía, y el intercambio de roles mutables, nos recuerda la definición de Joan Riviere sobre la feminidad:

“Las mujeres que aspiran a una cierta masculinidad pueden adoptar la máscara de la feminidad para alejar la angustia y evitar la venganza que temen por parte del hombre (...) La mascarada es lo que hacen las mujeres para participar en los deseos masculinos, a costa de renunciar a los suyos propio.”²⁹

Marlene Dietrich comparaba su relación a la de Eliza Doolittle con el profesor Higgins, en la obra teatral de George Bernard Shaw *Pygmalion* (1913).³⁰ Pero Marlene fue algo más que cera en las manos de su pygmalion; aportó su inteligencia, su modernidad, su ambigüedad sexual y buenas dosis de insolencia irónica. Sternberg transformó todos sus defectos en virtudes y la convirtió en un fascinante y magnético signo visual; y a la postre, en una construcción cultural con elementos deudores del mito. Sternberg fue conocido por el apodo de *Svengali Joe*, como señala George Grosz en sus memorias:

“En aquella casa acogedora conocí una noche a *Svengali Joe*. Ése era el apodo del director Joseph von Sternberg, de Hollywood, el mismo que había descubierto a Marlene Dietrich para la cinematografía sonora y él le había dado fama mundial. El apodo se lo debía a un crítico berlinés irónico, quien opinaba que Sternberg había conseguido, como en su día el inmortal Svengali, dominar por completo a la pequeña actriz y cabaretista, apenas conocida por el público, moldeándola según sus más íntimos

²⁹ Joan Riviere: *La máscara de la feminidad*. Op. Cit. p.24.

³⁰ *Pygmalion* (1913) de Georges Bernard Shaw está basado en el relato de Ovidio sobre este escultor mítico y su Galatea. La obra es más conocida por su adaptación en forma de musical por Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, y por su versión cinematográfica, *My Fair Lady*, dirigida por George Cukor en 1964, protagonizada por Audrey Hepburn y Rex Harrison. En ella, el profesor Henry Higgins, especialista en fonética, convierte a la deslenguada y arrabalera Eliza Doolittle, una florista con acento cockney, en una deslumbrante dama de la alta sociedad (con la inestimable ayuda de Cecil Beaton en el vestuario). El mito de Pygmalion fue uno de los más populares en la sociedad victoriana, llevado a la novela, el teatro, el musical y la pintura numerosas veces.

deseos. Su influencia era tan poderosa que Marlene jamás pudo ni quiso librarse de ella. Siempre permaneció en ese estado de mujer hechizada. Era la encarnación viva de la fantasía de Sternberg, su Beatriz, si se me permite decirlo, y si se puede comparar a un director de cine con un poeta tocado por la gracia de Dios.”³¹



Joseph von Sternberg y Marlene Dietrich vestida de aviador.

O la reconstrucción del mito de Pygmalion y Galatea.

Efectivamente, Beatriz es una construcción del ideal de mujer de Dante. Y Marlene es la mujer construida y hechizada por el ideal de lo que el hombre, Sternberg en este caso tiene sobre lo que debe de ser una mujer-mujer. El amplificado eco del cabaret trasladado a la pantalla plateada prolonga el viejo mito con nuevas revisiones. Sternberg y la Dietrich se dedicaron a lo largo de su vida y carrera a pulir y perfeccionar el primigenio molde de carne y celuloide: Lola-Lola, encarnación de la seducción perversa, versión cosmopolita años 20 de Circe, la humilladora y devoradora de hombres-cerdos. Sin embargo el personaje mítico también acabó devorando a la actriz, condenada a ser la mujer fatal de nuevos filmes, siempre con problemas con la moralidad social y con la lujuria de los hombres. Ella misma declaró:

³¹ Svengali es también un personaje literario del siglo XIX basado igualmente en el mito de Pygmalion. Se apodera de una vulgar cantante y la convierte en una excelsa prima donna, que muere para gran satisfacción de sus tres amantes indecisos. Véase a Dijkstra, Bram: *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994.

“El ángel azul” me creó y me destruyó. (...) siempre me daban papeles de cortesana de lujo, de *femme fatale*. Suplicaba que me dieran otro tipo de papeles, alguno más humano y más divertido, pero los productores contestaban que el público quería verme solamente como la mujer que vuelve locos a los hombres.”³²

La cita es reveladora del rol único y excluyente que se atribuye a la mujer atractiva y dueña de su sexualidad: el de utilizarla para causar el mal al género masculino. Un rol que el público desea ver, complacido con su papel voyeurístico y pasivo, masoquista y victimario. Pero los roles, como los signos, son reversibles. Estrella de Diego nos da una clave:

“Los hombres, la mirada del poder, esperan también eso de nosotras, ahí, sobre el escenario, desde abajo o a un lado. Someter y ser sometido. Ser sometido y someter. Bello sueño, quintaesencia del deseo, esa sexualidad polimorfa en la cual no hay papeles que valgan para siempre.”³³

Y es que las maneras de obtener el poder que se le niega sistemáticamente a la mujer son estrategias fatales acerca de la reversibilidad de los signos-roles de género, como las metafóricas y fetichistas medias de seda negras combinadas con un *top-hat*. De Diego nos indica de nuevo:

“Todas las representaciones de lo femenino son una mascarada, la estrategia que a la vez quita y da. Nos disfrazamos de mujeres para acceder a los deseos masculinos, pero igualmente nos disfrazamos de hombres para acceder a esos deseos. La mascarada se convierte, de ese modo, en una estrategia en la que conviven, como siempre sucede, placer y dolor al participar del deseo pero siempre en el ámbito del otro (...). Cuando las mujeres que adoptan papeles masculinos muestran su masculinidad como un juego, están poniendo sobre el tapete una cuestión

³² Spoto, Donald: *Marlene Dietrich*, Ediciones B, Barcelona, 1994.

³³ Estrella de Diego, *Op. cit.* p.123.

importante: no sólo es la feminidad una mascarada, sino que la masculinidad también lo es.”³⁴

La Lola-Lola/Marlene-Joseph del “Ángel Azul” es pues una Figura del Exceso exquisita por su ambigüedad de género. Porque su feminidad es una mascarada construida tanto por Sternberg como por Dietrich. Es una máscara que asume su condición de máscara de feminidad, pero que a la vez se rebela contra el rol que le impone el poder masculino. Y se venga de dicho poder, humillándolo, dando en la línea de flotación del ego masculino: rebajando al hombre al nivel pasivo de esclavo, de criado presto a atender sus caprichos.

Es decir, le quita simbólicamente sus valores y atributos varoniles, le despoja de su máscara de masculinidad, se apodera de ella, y la convierte en una máscara andrógina, doblemente poderosa por sus efectos de seducción masculino-femeninos y tal vez por su autenticidad. Y es que *el deseo*, como decía Lacan, *es algo siempre idéntico y siempre diferente*. Sólo cambia el objeto del deseo.



Joseph von Sternberg y Marlene Dietrich haciendo alarde de seducción ambigüedad y sofisticación.

³⁴ Ídem : p. 125.

1.1.3. LULÚ O LOS INFORTUNIOS DE LA FEMME FATALE

“Cuando [Lulú] se encuentra con Jack el Destripador en una calle londinense llena de niebla y él le dice que no tiene dinero para pagarle, ella le contesta: “No importa. Me gustas.” Era el día de Nochebuena, y ella iba a recibir el regalo que siempre había soñado desde su infancia: morir a manos de un maníaco sexual.”

Louise Brooks, *Lulú en Hollywood*.

“¡Damas y caballeros, nuestra mejor atracción, nuestro más bello tesoro! ¡La bestia más terrible, la más loca. Miradla, damas y caballeros y guardaos de ella! Ella ha sido creada para la maldad, para atraer, seducir, envenenar –y para asesinar – sin dejar jamás una señal...[...] ¿Y sabéis el nombre de esta fiera? ¿El nombre de la bestia feroz?”

Frank Wedekind, *Lulú o la Caja de Pandora*.

Frank Wedekind, escritor, dramaturgo y actor alemán (Hannover, 1864-1918) escribió su principal obra *Lulú* durante 20 años, variando el título y la estructura, pero manteniendo su *corpus* de tragedia clásica, expresado en los títulos sucesivos de la obra: *La Caja de Pandora*, 1892, *Espíritu de la Tierra*, 1895, y *Lulú. Una Tragedia monstruosa*, la versión definitiva de 1914. A lo largo de este análisis veremos como no es un hecho casual o fortuito la inclusión en esta obra de dos personajes arquetípicos y míticos, uno extraído de textos prebíblicos, Lilith, y el otro, Jack el Destripador, de la realidad de la crónica negra periodística, ambos con fuerte raigambre en la literatura, en los mitos y leyendas, y en las artes plásticas.

La larga elaboración de la obra recoge las convulsiones sociales y fobias culturales de una época que agoniza, la sociedad decimonónica, con su simbolismo decadente, y la Alemania prebélica, germen de la naciente República de Weimar que producirá abundante obra literaria, plástica y cinematográfica, inspirada en los numerosos crímenes sexuales del periodo de entreguerras.

Esta tragedia de sexo y muerte entre la prostituta babilónica y el asesino victoriano refleja a la prostitución femenina vista como una lacra social, y al psicópata como un monstruo y a la vez héroe mediático, vengador del género masculino y de la sociedad burguesa. Estos eran los temas predilectos de Wedekind, pornógrafo y psicópata, como él mismo se define y deja traslucir en sus diarios eróticos.

Frank Wedekind, colaborador político de la revista *Simplicissimus* en 1896, fue un intelectual comprometido con los movimientos sociales y culturales de su época, con una ideología progresista en contra de los antisemitas y defensor de los derechos y la educación universitaria de la mujer. Como un buen burgués, practica y a la vez denuncia los vicios privados y las virtudes públicas de la hipócrita sociedad de su tiempo, que restringe la sexualidad (temida y odiada pero deseada y necesaria) al campo del matrimonio o al de la prostitución. Su obra fue censurada y el mismo Wedekind fue enjuiciado y encarcelado. Posteriormente, los nazis prohibieron sus obras por encarnar la corrupción y la decadencia en la literatura.



Secuencias del film de G.W.Pabst *Loulou. La caja de Pandora*, 1929.



Cartel del film *Loulou. La caja de Pandora*, 1929.

Frank Wedekind trabajó durante una temporada como secretario del director del Circo Hergoz. Deslumbrado por el ambiente circense, por su carácter de representación, de teatro de títeres, el dramaturgo recreó en *Lulú* un universo de *freaks* que habría encantado, y sin duda inspirado a Tod Browning: fieras y enanos, hombres simbólicamente convertidos en bestias, y bellas y perversas bailarinas, guardando para sí mismo el papel de domador de todos esos

monstruos y fieras, de todas esas fantasías eróticas que teme que le destrocen y a la vez le conduzcan al deseado éxtasis final: el crimen sexual.

Al crear su tragedia *Wedekind* se inspira en el último y verídico asesinato de Jack el Destripador cometido con una joven prostituta en 1888. El sexo y el destino son los protagonistas de “Lulú, ese fatal destino que es el sujeto de la tragedia”.³⁵

La obra muestra todo tipo de conductas amorales y criminales, un mundo de extremos y contrastes, con antagonistas que se atraen y se repelen: aristócratas conviviendo con el *lumpenproletariat*, artistas y delincuentes, burgueses y prostitutas... seres incompatibles que franquean las barreras invisibles de los guetos que los confinan, buscando un territorio común donde los vicios de unos se encuentren y realicen con los de los otros, fatalmente unidos por la sexualidad y el crimen. *Wedekind* retrata la ascensión y caída social de Lulú (el eterno femenino), extraída de los bajos fondos y alzada a los salones de la alta sociedad por sus maridos y protectores, y vuelta a caer en la miseria a consecuencia de su “perversidad”.

La trama de la obra se inicia con un prólogo que transcurre en un circo, en el que Rodrigo, el domador, presenta a los personajes asociándolos con los animales alegóricos que reflejan sus caracteres. El primer acto nos sitúa en los salones de Berlín, donde Lulú pasa de un marido millonario a otro. Todos ellos fallecen por causa de ella, por infarto, suicidio o asesinato. Condenada por un confuso homicidio se fuga de un presidio alemán y huye a París, donde intenta formar parte de la alta sociedad. En París es chantajeada por Rodrigo al que manda eliminar y nuevamente debe huir. Y es así, por azares de su funesto destino, como llega a Londres justo a tiempo para ser asesinada por Jack en la víspera de Navidad, pagando así una corta pero intensa vida en la que ha dejado una larga lista de cadáveres a su paso.

³⁵ Frank *Wedekind*: *Lulú. Espíritu de la tierra y La Caja de Pandora*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p. 45.



Secuencias del film de G.W.Pabst *Loulou. La caja de Pandora*, 1929.

Retratada en la más pura tradición decimonónica como una mantis religiosa, una viuda negra, Lulú arrastra consigo a su hijastro y amante, Alwa, hijo de su difunto tercer marido, a una amante lesbiana, y a su viejo proxeneta, corruptor de su niñez. Una verdadera corte de parásitos que viven a expensas de ella y que la abocan a prostituirse para alimentarles. La sexualidad improductiva y transgresora de Lulú es un valor corrosivo de los ficticios valores morales burgueses, y por su rebeldía, exceso y derroche sexual será castigada. Lulú es el agente pasivo y a la vez el desencadenante de los deseos, el catalizador, un objeto estético sobre el que los demás proyectan sus perversiones. Ninguno de sus amantes la llama por su nombre sino por otros: Nelly, Cutie, Ella... Cada uno la recrea conforme a su fantasía favorita, todos quieren ser su Pygmalion, pero ella no quiere ser la Galatea de nadie.

Lulú es inocente de sentimientos culpables, y culpable de sentimientos inocentes. Ella es la víctima propiciatoria en la cual la sociedad redime sus culpas, el agente de este sacrificio es el Ángel Vengador: Jack, el brazo ejecutor que la matará en la simbólica noche de la llegada del Salvador: Navidad. Irónicamente él es el único hombre con el que ella se acostaría sin cobrarle, ya que lo encuentra sexualmente atractivo, la cara

doble, bella y terrorífica del seductor criminal. Los dos son personajes al margen, dos proscritos, como el reo y el verdugo.

Wedekind interpretó como actor a los cuatro personajes masculinos principales de su obra: Rodrigo, domador y chantajista, Schön, el marido asesinado, Alwa, el incestuoso hijastro, y a Jack, el cautivador homicida. El intelectual es el desclasado, es el que resuelve la dicotomía entre sexualidad y clase social, entre el deseo y la realidad por medio del crimen convertido en arte. Wedekind con su obra legitima a Jack *The Ripper* como producto de la alta cultura alemana, y lo convertirá en el modelo de virilidad cruel y asesina, pero ejemplar, reinterpretado posteriormente en otras disciplinas artísticas por Otto Dix, George Grosz y G. W. Pasbt.

Secuencia del
film de
G.W.Pabst
*Loulou. La caja
de Pandora,*
1929.



Por el contrario el dramaturgo muestra a Lulú como un monstruo, la degradación del ideal femenino. El autor, como casi todos los escritores y artistas de finales del siglo XIX, proyecta sobre la mujer sus propias vanidades y frustraciones, lo que desea y lo que teme: la mujer desinhibida que le rechaza, que tiene opción de elegir. Lulú, vampiresa que succiona sangre, dinero y vida, *felatómana espermatrix*, andrógina flor carnívora, es la creación que se rebela contra el artista intelectual,

atrapado entre el mito y el psicoanálisis, entre la teoría de la evolución y el movimiento sufragista, que es visto como una amenaza al estatus masculino, una merma de su poder social. Por ello, el hombre en sus creaciones artísticas y literarias, intenta destruirla simbólicamente. Convierte a la mujer en una *femme sans tête*, sólo un órgano sexual, un espécimen estupidizado en lo más bajo de la escala social y evolutiva; la violencia que se ejerce contra ella es un estímulo erótico, un lugar común, una convención de género para los intelectuales del siglo XIX y principios del XX, que se perpetúa en nuestra época, especialmente en la literatura, la publicidad y el cine.

Ya hemos mencionado los orígenes míticos de esta turbadora encarnación del mal: Lititu. Wedekind se apropió de los mitos para crear a la protagonista de su Tragedia, pero además eligió el nombre de Lulú como venganza contra Lou Andreas-Salomé, con la que tuvo un breve y frustrado *affaire* en París. En esta ciudad, donde Wedekind, viajero infatigable estaba exiliado, transcurre una parte importante de su obra, así como en Londres, otra ciudad que visitó en su periplo por Europa, relacionándose con la bohemia intelectual y artística de estas ciudades.

La joven escritora rusa, mujer libre y enigmática, fue discípula de Freud, admirada por los intelectuales europeos de la época como Rilke o Strinberg, y amada/odiada por Paul Ree y Nietzsche que la calificaba como fuerza demoníaca de la naturaleza. Wedekind detestaba a las mujeres intelectuales y emancipadas a la vez que se sentía atraído por ellas. El rechazo de Lou Andreas-Salomé estimuló y condensó su misoginia; él asoció su nombre con el de la mítica y lujuriosa Lilítu, diosa del lupanar babilónico. Herido en su orgullo de macho seductor añadió a su creación una sexualidad provocativa que desembocaba en la destrucción de la protagonista a manos de su *alter ego*: Jack, el Ángel Exterminador de la plaga.

A ella van dirigidas las palabras del domador escarnecido:

“Lulú, mi dulce y bella bestia... no tienes derecho a lamentarte y suspirar, ¡a degradar la primitiva imagen de las mujeres!”³⁶

Veamos ahora como Pabst convierte a Louise Brooks, carne de celuloide y la perfecta *flapper*, o chica frívola de Hollywood, en la imagen redivida de la *fräuelin* de Weimar por excelencia. En ese inmenso lupanar en el que se había convertido Berlín en los años 20 es el que G.W. Pabst (1885-1967) retrata en su film mudo *Lulú. La Caja de Pandora* en 1929, aunque de forma más introspectiva y sin tanta efusión de sangre. Fascinado por la obra de Wedekind y las teorías de Freud, Pabst piensa que la fuerza irresistible de la libido es el factor determinante de toda crisis humana o social. La temática central y el soporte ficcional de sus películas es la tiranía sexual y el hundimiento de los principios morales. A Pabst le interesan las mismas obsesiones masculinas que a Wedekind (homosexualidad reprimida, sadomasoquismo y la pulsión de muerte que subyace en el deseo sexual) y las atrapa con el acto depredatorio de capturar, poseer y fijarlas con su con su cámara.

Thomas Elsaesser nos señala que el film de Pabst condensa algunos de los temas principales de la obra de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (1947),³⁷ retrato de la paranoica alma masculina germánica durante Weimar.

Para Elsaesser, el complejo central del expresionismo alemán, reflejado en *La Caja de Pandora*, además del edípico, es la alusión a la latencia homosexual y una deconstrucción del *pathos* de la represión y expresión: Lulú y su sexualidad ambigua, paradigma de lo antisocial, es una configuración simbólica de las fantasías masculinas.

Ella representa a la mujer fálica deseada por el padre y el hijo. Ambos rivalizan por su posesión y destrucción, llegando a la agresión mutua. Lulú

³⁶ *Op. cit.* p. 94.

³⁷ Elsaesser, Thomas. *Lulú and the meter man: Pabst's "Pandora's Box (1929)* incluido en el libro de Rentschler, Eric. *German Film and Literature: Adaptions and Transformations*. Ed. Methuen, London, 1986, ps. 41-59. Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Films*. Princenton: Princenton University Press, 1947.

enciende el deseo incestuoso en su hijastro y provoca su ansia de parricidio. Ella es sólo un pretexto, una forma femenina sobre la que actúan oblicuamente deseos disfrazados, encubiertos y soterrados.



Secuencias del film de G.W.Pabst *Loulou. La caja de Pandora*, 1929.

A Pabst le interesaba hurgar y desvelar las motivaciones psicológicas que se ocultan bajo la máscara del placer y el dolor, eludiendo mostrar el cuerpo residual del crimen. El director aplicaba a sus actores disciplinas rigurosas y sádicas para obtener su mejor identificación con el personaje. Al igual que Wedekind, se comportaba como el domador que acaricia con su fusta prusiana los genitales de sus actores y actrices, caricia que puede convertirse en un latigazo.

Como Josef von Stenberg con Marlene Dietrich o Maurice Schiller con Greta Garbo, Pabst también crea su prototipo de andrógina ideal: Lulú, indisolublemente asociada al rostro fascinante de Louise Brooks, cuya vida real guarda paralelismos inquietantes con la de Lulú. La misma Brooks declaraba acerca de Pabst:

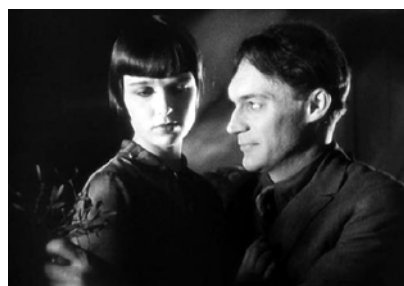
“A él no le atraía el amor sexual, que rechazaba como un mito enervante. Era el odio sexual lo que acaparaba todo su ser con su abrasadora realidad.”³⁸

³⁸ Louise Brooks: *Lulú en Hollywood*, Ultramar Editores, S.A. Barcelona, 1984, p. 89.

La última escena de *La Caja de Pandora* es la culminación de la pasión, muerte y transfiguración de Lulú a manos de Jack. Londres celebra la muerte del mal y la venida del Salvador. Lulú, la Doncella descarriada, víctima propiciatoria, encuentra a otro proscrito, Jack, la Muerte, su antagonista por destino.



El asesinato sexual se convertirá en un rito dionisiaco, en un sacrificio ritual que convertirá la violencia de disolución en violencia de cohesión.³⁹ Es un sacrificio que horroriza a la sociedad pero a la vez la une en contra de los dos transgresores: la víctima, la ramera babilónica, concentrado de sexo y perversión, y su verdugo, el sacerdote infame de ritos sangrientos, el depurador de la plaga bíblica.



Secuencias del film de G.W.Pabst *Loulou. La caja de Pandora*, 1929. Loulou conoce a Jack *The Ripper*.

Lulú sueña a menudo con su asesino, el temido, el deseado, el esperado, el impotente que aúna la pasión sexual con un ansia igualmente apasionada por destruir. Quizá ella se sienta tan atraída por la turbia sexualidad de Jack como la Clarisse de la obra de Musil por el asesino sexual Moosbrugger, ambos son:

“(...) dos seres que se lanzan paralelos con gestos gemelos de desesperación y felicidad... Atracción y repulsión se mezclaban entre sí produciendo un efecto mágico. Clarisse chupaba las raíces del amor. Éste es discrepante, con beso y bocado, con mutuas miradas y con la atormentadora dislocación de los ojos en el último momento. —“¿Conduce el dulce desahogo mutuo al odio? —se preguntó ella— (...) ¿Tiene la paz necesidad de crueldad? ¿Siente el orden exigencias de desconcierto?”. Eso era, y no era, lo que le sugería Moosbrugger.”⁴⁰

³⁹ René Girard: *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 45.

⁴⁰ Musil, Robert. *El Hombre sin Atributos*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 176.

La construcción de la identidad femenina Pabst la escenifica en un juego de máscaras y apariencias buscando la indefinición sexual: la androginia, soporte y matriz de una serie abstracta de concepciones ambiguas: los estereotipos ideológicos de activo y pasivo, sujeto y objeto, la puesta en escena de fantasmas edípicos y los tradicionales papeles asignados al hombre y a la mujer.

El dominio sexual entre Lulú y Jack se ejerce a través del poder de la mirada. En el intercambio simbólico de sus roles, cuando Lulú, representativa de lo “femenino-pasivo”, manifiesta deseo y se apropia de la mirada “masculina-activa” sufre la muerte a manos de un macho psicópata, atormentado por evidentes ansiedades de castración. Jack mira a través de Lulú, la atraviesa, haciendo de ella un fantasma. Él mira al verdadero objeto de su deseo: el cuchillo de carnicero.

El asesino, como Jekyll/Hyde, es dual: Alwa, el hijo que proyecta sobre Lulú sus fantasías edípicas, es la otra cara de Jack y la mata para liberarse de su obsesión sexual. Alwa, el masoquista, es el doble de Jack, su Hyde oculto, su otra personalidad sádica que ha mantenido reprimida hasta este momento. Jack y Alwa se encuentran en la escalera de la



Secuencias del film de G.W.Pabst *Loulou. La caja de Pandora*, 1929.
Gustav Diesel interpreta a Jack *The Ripper*.

pensión, con el cadáver aún palpitante de Lulú; ambos se miran, se reconocen; la cara tierna, seductora frente la cara destructiva, castradora y castigadora. Cuando la ternura indica una fantasmática y regresiva cualidad, lo siniestro, lo reprimido emerge con una fuerza destructiva.

Ambas máscaras, cada una por su lado, se desvanecen en la niebla. La mujer, ese objeto perturbador, ha sido sacrificada para que el orden masculino permanezca imperturbable.

Hemos visto como Frank Wedekind se desdobló en su obra en una extraña Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo: Schön, Alwa y Jack, tres manifestaciones del deseo triangular masculino en un sólo hombre. Pabst refuerza esa complicidad y dualidad con la escena de la escalera y con su particular visión de la sexualidad, a la vez extática y apocalíptica: un complejo interjuego entre voluntad e instintos, rabia y represión, frustración y descontrol, agresión y masoquismo, suicidio y asesinato.

También Grosz, atrapado por sus *Doppelgängers*, y Otto Dix se autorretrataban como *lustmörder*. Ambos pintaban obsesivamente al mutilador psicópata con el que se identificaban en sus simulacros del crimen sexual, donde el deseo sádico está al servicio de la destrucción, para obtener la disolución del yo.

Los cuatro creadores entran en la definición de lo que Angela Carter denomina *el pornógrafo como terrorista*. Y tal como nos sugiere Susan Sontag:

“(...) la imaginación pornográfica convierte al artista en un libre explorador de los peligros espirituales...”⁴¹

⁴¹ Angela Carter y Susan Sontag son citadas por Maria Tatar en *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1995, ps. 113 y 102 respectivamente.

1. 2. LUSTMÓRD O EL ASESINATO CONSIDERADO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES:

“Vos habláis de esta obra a la vez como enamorado y como profesor de anatomía [...] –Pero esta es exactamente la clave del arte nuevo, mi buen padre [...] Nosotros debemos abolir la distancia que exige necesariamente la contemplación artística ¿Qué queda entonces? El resto: amor más anatomía [...] nosotros no somos ni pintores ni escultores. Nosotros somos enamorados, amantes... para los que el esqueleto existe. Y no solamente el esqueleto: los músculos, las vísceras, las entrañas, los glándes [...] Y la sangre, mi buen padre, ¡la sangre!”

Michel Tournier. Gilles et Jeanne

Los alemanes han sentido la necesidad de crear la palabra *lustmörder* para designar a los “criminales de placer”. La definición del asesinato sexual o Sex Murder, como señala Jean Marie Lo Duca, amigo y editor de Bataille, es la siguiente.

“Según la definición de Krafft-Ebbing “Lustmord”, o **Crimen sádico**, designa el asesinato cometido por lascivia, la muerte cuyo móvil es de carácter sexual, especialmente cuando el placer se satisface con este acto. Se considera crimen sádico cuando se producen heridas profundas o mutilaciones en las partes genitales (...)

Homicidio sádico o “Lustmord”: es el crimen que produce al autor una plena satisfacción sexual. El cuchillo, símbolo fálico por excelencia, equivale al verdadero órgano ejecutor de la agresión erótica. Según Bataille, el hecho de desnudar a un individuo –hombre o mujer– equivale también a un simulacro de crimen. El **asesino sádico** es el “Lustmörder”¹

¹ *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo.* Jean Marie Lo Duca. Editorial Daímon, México. 1979.

El tema del Lutsmörder era muy popular en Alemania a principios de siglo y durante la posguerra, debido a la influencia de los seriales periodísticos basados en las figuras de Jack *The Ripper* y Landrú, y la difusión de los crímenes sexuales más notorios de la época de entreguerras. Existen pues, por un lado, los asesinos reales que actuaron en Weimar y los asesinos reales pero con atisbos de leyenda y casi míticos que se convirtieron prácticamente en los antihéroes preferidos de gran parte de la sociedad alemana de la época de Weimar. Y por otro lado, están los asesinos y sus crímenes representados en las creaciones culturales que van desde la novela de detectives hasta la obra teatral o cinematográfica y las pinturas de Grosz y Dix.

Para entender su influjo en la cultura popular y en la elite intelectual debemos comentar brevemente los antecedentes reales, míticos y literarios del lustmörder. Podríamos remontarnos a Gilles de Rais, caballero medieval, compañero de Juana de Arco y asesino de tiernos infantes a los que devoraba, cuya leyenda lo convierte en el Barbazul que asesina a sus mujeres indiscretas.

De Rais, cuya vida y hazañas fascinaron a Huysmans, Bataille y a Tournier,² nos conduce a otro *gentleman* burgués, menos exquisito pero no por ello menos asesino, aunque, eso sí, sólo de mujeres: Jack *the Ripper*,

² Huysmans, J.K. *Allá lejos (Là-Bas)*, Ediciones Prometeo S.L. Valencia, 1976. p. 67. Es curioso comprobar la repetición por psicópatas contemporáneos de los mismos patrones de conducta establecidos por Gilles. Jeffrey Dahmer, el Carnicero de Milwaukee, asesinado en 1994, hacía prácticamente lo mismo con sus víctimas. Georges Bataille escribió detalladamente sobre esto en *Procès de Gilles de Rais* en 1959. El lugar donde Gilles perpetraba sus asesinatos era el castillo de Tiffauges; Michel Tournier bautizó con este nombre al protagonista de *El Rey de los alisos*, Abel Tiffauges, el Ogro, cuya mayor delicia era que los niños se acercaran a él y poder transportarlos sobre sus hombros como San Cristóbal (Cristóforo: porteador de Cristo). Tournier también trató de la relación del guerrero sádico y la doncella santa en *Gilles & Jeanne*. La película española *Tras el cristal* (1985), de Agustí Villaronga, narra la vida de un nazi, ya anciano y metido en un pulmón de acero, que rememora sus crímenes cometidos con niños, a semejanza de los de Gilles de Rais; actos que son recreados para su deleite por el joven que lo cuida y al que inicia en la perversidad. Pasolini incluso pensó en tomar como modelo a Gilles de Rais a la hora de proyectar el guión de *Salò, o los 120 días de Sodoma*. También Luis Buñuel realizó un guión, que no llegó a filmar, basado en la obra de Huysmans, *Là-Bas*, inspirándose tanto en Durtal, el escritor, como en Gilles. Recientes investigaciones intentan desmentir que Gilles fuera un ser tan execrable, cuya confesión de sus crímenes fue producto de la tortura. Sea leyenda o realidad lo cierto es que este personaje paradigmático de la crueldad sigue vigente en la actualidad.

que vendrá a exacerbar el odio masculino contra la mujer, y supondrá también un cambio brutal en la representación literaria y artística del cuerpo femenino a finales del siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX. Jack parece haber asumido en su ectoplasma mítico el espíritu de los asesinos en serie de todos los tiempos, ellos son emanaciones suyas. Su leyenda lo convierte en carne de celuloide gore, y en el espejo turbio de la habitación del motel de Norman Bates donde Henry –retrato de un asesino– se mira.

La creación literaria que mejor representa al hombre finisecular, escindido entre la atracción y el odio sexual, entre el orden y el caos, es el ser dual por excelencia: Jekyll / Hyde, la creación mítica-literaria de Robert Louis Stevenson de 1886. Este ser de ficción es el heraldo que anuncia la llegada de su encarnación de carne y hueso: Jack, que cometía sus crímenes en el barrio londinense de Whitechapel al mismo tiempo que la obra de Stevenson se escenificaba en un teatro de Londres en 1888.

A diferencia de Dorian Gray, cuyo retrato oculto se convertía en el reflejo de su depravación, Jekyll exhibía impudicamente la máscara de Hyde que era “la expresión de los más bajos componentes de mi alma” y que amenazaba con devorarlo. El doctor y el crápula deben escoger entre sus dos naturalezas antagónicas, como las del dios dual Jano bifronte:

“Unirme definitivamente a Jekyll era tanto como dejar morir aquellos apetitos a los que me había entregado larga y secretamente y que por fin había logrado saciar [...] Jekyll sufriría abrasándose en las llamas de la abstinencia [...] di un adiós resuelto a la libertad, a la relativa juventud, a los impulsos repentinos y a los placeres secretos, a todo lo que había disfrutado bajo el disfraz de Hyde”³

Hyde realiza todo lo que Jekyll sólo se atreve a soñar: saciar sus deseos sexuales y descargar sus instintos agresivos con prostitutas e incluso con una niña a la que revienta a patadas. Para acallar este ultraje

³ Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, S. A. de Promoción y Ediciones Club Internacional del libro, Madrid, 1984, ps. 72, 73 y 88.

paga a los padres de su víctima. Jack va aun más lejos y con sus crímenes pone en la palestra pública todo el inmenso y sórdido submundo de la prostitución de la época, tanto de mujeres como infantil, y las infrahumanas condiciones de vida de las mujeres, con ínfimas expectativas laborales y abocadas a un oficio miserable, degradante y peligroso. Estos hechos, junto con otros de similar especie, fueron denunciados por las sufragistas y contribuyeron a crear una “política sexual feminista”, según apunta Judith Walkowitz en su ensayo sobre el Londres victoriano *La ciudad de las pasiones terribles*.⁴

Los ilustres antecesores de Jack son los ogros devoradores de niños, los hombres lobo violadores y caníbales, los vampiros sedientos de sangre. Jack es el digno heredero de esta estirpe de tiburones, continuada por sus descendientes: los *lustmörder* de Weimar, los *psychokiller* americanos y los psicópatas asesinos sexuales de cualquier nacionalidad y época. Estos seres, incapaces de seducir, buscan la satisfacción sexual a través de la satisfacción de la pulsión de muerte. Ellos representan el estado prehumano, bestial y caníbal.

El psicópata es el Otro monstruoso por excelencia, el oculto, el transgresor de la raza humana. Estos depredadores humanos actúan según el mismo *modus operandi*: acechar a una presa determinada que enardezca su lujuria y su hambre (*lust/hunger*) para abatirla, profanar y devorar su cuerpo y conservar los trofeos de caza. El uso del fálico cuchillo es fundamental, sólo a través de él el impotente o castrado puede consumir el acto y obtener su placer. El cuchillo del carnicero –olisbos de acero mortal– penetra y desgarrar la carne, buscando desvirgar el tabú último del cuerpo, violar sus más íntimos secretos.

Las convulsiones del cuerpo eviscerado provocan la eyaculación y el éxtasis, las manos se embadurnan de sangre, de vísceras, de excrementos –el sueño sadiano y batalliano por excelencia–. Hay que mancillar al cuerpo

⁴ Walkowitz, Judith. *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Feminismos, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1999.

con uñas y dientes antes, durante y después del acto mediante el sadismo, la necrofilia, la mutilación, la necrofagia (opcional) y el fetichismo de conservar partes del cadáver: reminiscencia y recuerdo del excitante y adictivo acto.⁵ La obsesiva repetición de los gestos transgresores, cada vez más violentos, se convierte en un ritual dionisiaco, en una ilusión de hiperpotencia sádica y fálica imprescindible para alcanzar el máximo de excitación y prolongar el goce: una hemorragia de placer, muerte y regeneración.

Sin embargo, el asesino está entre nosotros: Jack (siempre al servicio de las damas) es el hombre anónimo entre la multitud, un respetable burgués que oculta al asesino sexual. La prensa victoriana recogía sus hazañas estremecedoras, atribuyendo su identidad a judíos, carniceros, cirujanos dementes, aristócratas o artistas... seres un tanto al margen, los extranjeros, los extraños o raros, en suma: los "otros". El enigma de su identidad, de su otra cara, oscura e imprevisible, solo se desvela a sus víctimas. El desconocimiento de la verdadera personalidad de Jack lo convierte en una figura mítica, en la cual se funden los límites entre realidad y ficción...

"Lo que fascina no es lo agradable sino lo insondable"⁶

Existe una fascinación colectiva atrapada por el horror y la morbosidad, reflejada y alimentada por la prensa y las artes por la figura del asesino sexual. En Francia uno de los juicios que más expectación despertó en la sociedad de su época, ampliamente difundido en los periódicos, fue el del célebre Landrú, (1869) asesino de viudas a las que estafaba y robaba, y al que se le atribuyen 300 víctimas, aunque sólo fue condenado y guillotinado por 11 de ellas en 1922. Landrú nunca confesó haber realizado

⁵ Con Jack el apetito carnal adquiere su verdadero significado. En las cartas enviadas a la policía afirmaba haberse comido el útero de una de sus víctimas, y lo encontraba un tanto correoso para su refinado paladar, prefería los riñones.

⁶ Palacios, Jesús. *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*. 1998, Ediciones Temas de Hoy, S.A. Madrid, p. 47.

los crímenes y no se pudo averiguar si estos fueron cometidos por avaricia o si hubo también un componente sexual en ellos, ya que de los cadáveres sólo se encontraron restos calcinados, en los que resultaba imposible descubrir si existió algún ultraje previo a la muerte.

De cualquier manera Landrú y Jack, especialmente, pertenecen al Panteón de ilustres asesinos sexuales en serie modernos. Los ogros legendarios del imaginario colectivo se han convertido en antihéroes mediáticos, el cuerpo del delito (niños o mujeres) en un poderoso elemento estético que aúna sexo y violencia. Imágenes de tortura, mutilación, sacrificios y muerte son recreadas con deleite por artistas de todas las épocas, credos, lugares y disciplinas, y consumidas con voracidad, como una sublimación de las pulsiones de muerte a través del arte. Ya en 1908, el psicólogo Stadelmann publicaba su *Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst*, un análisis psicopatológico de las obras de Goya, Blake, Munch y Kubin. La vanguardia expresionista alemana confluye también con el momento de mayor actividad pública y notoria del asesino en serie.

Podemos remontar los inicios de la tradición literaria sobre los criminales sexuales a Georg Büchner y su obra *Woyzeck* (publicada en 1879, representada por primera vez en 1913). Oskar Kokoscha realizó en 1910 ilustraciones para su propia obra *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesino, esperanza de las mujeres, 1907).

Una de las más extrañas encarnaciones imaginarias de esa figura del exceso que es Jack The Ripper fue obra de Frank Wedekind quien dio voz, rostro y cuchillo al protagonista agazapado del drama en tres actos *La caja de Pandora* (escrita en 1903 y exhibida en 1918), y que ya hemos comentado en el apartado dedicado a la “Lulú” de Pabst.

Hay una estrecha relación temática y sincrónica en la producción artística, literaria y fílmica de Weimar: la patología secreta de la descomposición social y humana. Es indudable que la 1ª Guerra Mundial propició el desmembramiento y caos de las estructuras sociales. El manto protector de la cultura civilizada se deshizo y afloraron los instintos atávicos

y reprimidos; algunos delincuentes de poca monta, estafadores y abusadores sexuales, de la época prebélica se transformaron en asesinos sexuales, ocultos entre el caos económico y social de la posguerra. Pero más allá del trauma bélico, el obsesivo interés de algunos artistas expresionistas por el asesinato sexual y por la psicopatología criminal, nos revela tanto acerca de los asesinos como de los artistas que los recrearon.

Jack es la excusa perfecta, un punto de inflexión e inspiración artística, la encarnación y la evidencia del miedo y del odio ancestral hacia la mujer. Maria Tatar en *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, investiga la siniestra cara de esta época, conectando la demonización de todo lo que fuera femenino o feminizado (mujeres, homosexuales, judíos y prostitutas) con la fermentación del fascismo. Igualmente analiza la histeria social colectiva alimentada hacia el "otro" por los *mass-media* que difundían la ola de crímenes sexuales del periodo de entreguerras, haciendo un especial hincapié en los artistas que reflejaron estas ansiedades culturales y fobias sociales.⁷

Robert Wiene⁸ dirigió en 1919 *El Gabinete del Dr. Caligari*, o una vuelta de tuerca más del criminal con dos caras antagónicas que tanto bebe de las leyendas populares como de la realidad. La película es una revisión onírica de la dualidad siniestra que ejemplifican Jekyll / Hyde, por medio de Caligari / Cesare: Ego y alter ego capaz de cometer los crímenes que el impotente Caligari no puede.

El tema de la dualidad es recurrente: el relato de E. A. Poe, *William Wilson*, que trata también



El gabinete del doctor Caligari. Robert Wiene, 1920.

⁷ Tatar, Maria: *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1995.

⁸ En un principio, iba a ser Fritz Lang el encargado de dirigirla; por exceso de trabajo al final no pudo, pero participó activamente en el guión.

del desdoblamiento de personalidad fue inspiración de *El estudiante de Praga* de Paul Wegener (1913).

Cesare, el sonámbulo vidente exhibido en la barraca de feria, es un personaje digno de los cuentos de E. T. A. Hoffman y del diván de Freud. Igual que Caligari, el siniestro demiurgo que lo manipula, es otro Coppelius, el creador de autómatas de *El hombre de la arena* (1817).



El gabinete del doctor Caligari. Robert Wiene, 1920.

Cesare es el hipnotizado esclavo – ¿inocente?– manipulado por un doctor enloquecido, un demiurgo que enraíza con la tradición del científico loco inseparablemente acompañado de su monstruoso alter ego, emanado de sí mismo; verbigracia: la criatura de Frankenstein de Mary Shelley.

Las películas alemanas de ese período tienen cierta propensión a la tragedia y a lo demoníaco, influencia del romanticismo que tanta impronta dejó en sus creaciones culturales. A ello se le añaden el expresionismo estético de las vanguardias y su concepción hermética y claustrofóbica del espacio. *El gabinete del Dr. Caligari*, constituye un reflejo de la psicosis latente de un país derrotado en la reciente guerra y que camina angustiado hacia una tragedia aún mayor. Cesare, el asesino, representa una conciencia colectiva paralizada por el horror atávico, cuyos instintos virtuales son fácilmente manipulables por una mente que despierta sus odios y acrecienta sus temores y dudas. La continuación de Caligari, un ser diabólico y patético de barraca de feria de pueblo, es el doctor Mabuse, mucho más despiadado, moderno, cínico y criminal a gran escala, con un ejército dispuesto a hacerse con el poder de la gran metrópolis.⁹

⁹ Sobre este y otros films de la época, volvemos a destacar los ensayos *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer, y el de *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, de Vicente Sanchez-Biosca.

Alfred Döblin, que además de escritor era médico especialista en enfermedades nerviosas, seguía fervientemente todos los casos relacionados con los asesinatos sexuales. Para Döblin todo asesinato pasional es un asesinato patológico y desvela en su novela *La cortina negra* (1912) cómo tras la aparente calma de un hogar pequeño burgués se agitan pasiones encendidas y mortales, relaciones sexuales sadomasoquistas y perversiones sexuales que no son exclusivas de monstruos extremos. Como indica Jesús Palacios en *Psychokiller. Anatomía de un asesino en serie*¹⁰, el mundo descrito en *Berlin Alexanderplatz* por Alfred Döblin en 1929 es el mejor de los mundos posibles para el lustmörder, entre los que destacaron especialmente tres de estos asesinos sádicos en serie.

Georg Karl Grossmann, el Carnicero de Berlín, caníbal y necrófilo, inició sus hazañas en 1913 hasta 1921, mató alrededor de 50 mujeres y se ahorcó en la cárcel a la espera de su ejecución. Sus hazañas son indirectamente plasmadas en varios cuadros de George Grosz, referentes a orondos carniceros que venden en sus abastecidas carnicerías carne de dudosa procedencia.

En el periodo de tiempo comprendido entre 1918 y 1924 Fritz Haarmann, el Ogro de Hannover, el hombre lobo, el vampiro, asesinó aproximadamente a 40 niños y adolescentes, bellos y angelicales a los que



Fritz Haarmann, 1924.

amaba, estrangulaba y mordía con la ternura de los lobos,¹¹ como el mítico Gilles de Rais, al que imitaba en sus técnicas depredadoras.

El juicio y la ejecución en 1925 de Haarmann, antiguo confidente de la policía, sacaron a la luz pública el tráfico y prostitución de niños, la corrupción policial y el mercado negro de carne humana, vendida clandestinamente.

¹⁰ Palacios, J. *Op. cit.*, p. 123.

¹¹ La película de Ulli Lommel *La ternura de los lobos* (1973) está basada en este asesino al que convierte en una especie de vampiro chupador de sangre adolescente, explicitando sus elementos sádicos y canibalescos y el trasfondo de crítica social. Fassbinder, amigo y director de Lommel, interpretó a un personaje secundario en el filme.

Peter Kürten, el Vampiro de Düsseldorf, dejó para la posteridad su escalofriante testimonio escrito en el que confesaba ser un admirador de Jack *the Ripper* y que únicamente conseguía el orgasmo con el dolor, la



Peter Kürten, 1931.

tortura y la muerte que infligía a sus víctimas. Se le atribuyen ocho asesinatos de mujeres y niñas desde 1929 hasta 1931, año en el que fue ejecutado y que coincidió con el estreno de la película de Fritz Lang *M. El vampiro de Dusseldorf* o *Los asesinos están entre nosotros*, título original que fue censurado por los nazis por entender que hacía referencia al partido nacionalsocialista de Hitler.

Sin embargo el director Fritz Lang y su esposa la guionista Thea von Harbou, según MariaTatar, crearon su particular versión del asesino de niñas *M.* extrayéndolo de las crónicas negras leídas en los periódicos de varios países. No fue un único criminal el modelo concreto sino que buscaban las características comunes de los *lustmörder*, y analizaban el porqué de tantos crímenes de niños y mujeres en ese espacio de tiempo tan determinado.

Así que *M.* (Beckert, interpretado por Peter Lorre) es una suma y compendio de todos ellos y, a al mismo tiempo, totalmente diferente. Es la primera película que muestra a un asesino en serie como un ser humano, patológico, patético y vulgar, sin excusas míticas, legendarias, metafóricas o grandilocuentes. El mismo director recalca el carácter intrínsecamente humano (y al parecer exclusivamente masculino, según Lang) del hecho de matar por placer:

“La civilización puede habernos domesticado, y haber desviado nuestros deseos destructores en interés de la sociedad, pero permanece en la mayoría de



nosotros mucho de la criatura salvaje y sin inhibición, lo suficiente para identificarnos momentáneamente con quien está al margen. El deseo de herir, el deseo de matar están estrechamente ligados a la necesidad sexual, bajo cuyo poder ningún hombre actúa razonablemente. Nuestra repugnancia incluso es la prueba de la angustia subyacente de que cada uno puede transformarse en asesino, el miedo de que un día, una vez – bajo la presión de las circunstancias que socavarán la barrera edificada por siglos e civilización–, usted o yo, podremos ser esa persona”¹².

El protagonista es, pues, un hombrecillo corriente que ni siquiera entra en el juego melodramático de una dualidad acentuada. La película esta dominada por un *voyeurismo* elíptico, cegado; el sádico placer visual está continuamente insatisfecho, ya que aunque la mirada del asesino (la nuestra) prácticamente devora a las niñas que juegan en la calle, el asesinato siempre sucede fuera de escena, no vemos los cuerpos del delito, están ausentes, luego no existen. Tampoco sabemos nada de la actividad necrosexual del asesino, no se nos muestra. De hecho, Lang logra una cierta empatía o comprensión con el criminal al ser perseguido y juzgado al margen de la ley, como si fuera la víctima, como si con su ajusticiamiento colectivo, a la manera de la ley de Lynch, se eliminara al único causante y responsable del caos social de



“M” – “M. El asesino entre nosotros.”
Fritz Lang, 1931.

¹² Fritz Lang, citado por Lotte Eisner en *Fritz Lang*, París, Flammarion, 1984, p. 129. Extraído de Aliaga, Juan Vicente: *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal / Arte Contemporáneo. Madrid, 2007, p. 89.

Weimar. Las niñas asesinadas son como una especie de ensoñación del asesino, ni siquiera se podría decir que una fantasía lujuriosa, ya que el propio Beckert parece un ser tan infantilizado –y afeminado¹³– como ellas; comparte sus gustos por los juguetes y está tan aterrorizado con los adultos que le persiguen como posiblemente lo están las niñas, sorprendidas porque su compañero de juegos, de repente, se vuelve un extraño, y el cuchillo con el que inocentemente pela una naranja se convierte en el elemento del crimen.

Por el contrario, en las representaciones plásticas de estos crímenes sexuales cometidos con mujeres, lo que más destaca es precisamente lo presente que está el cuerpo, sexualizado al máximo, como si el mismo cuerpo hiciera evidente e inevitable la necesidad compulsiva del asesino, como si esa carne blanca y blanda estuviera pidiendo la firmeza del cuchillo. En suma: es un cuerpo que está “provocando” su propia muerte (desde el punto de vista de un espectador misógino y/ o el asesino). Estas pinturas constituyen el perfil, tanto del criminal y su *modus operandi*, como de la víctima, como de la escena del crimen.

El escenario suele ser la cama, la alcoba, o el recinto más privado e íntimo del hogar. En el grabado de Félix Vallotton, *L'Assassinat* (“El asesinato”) de 1895,¹⁴ vemos el



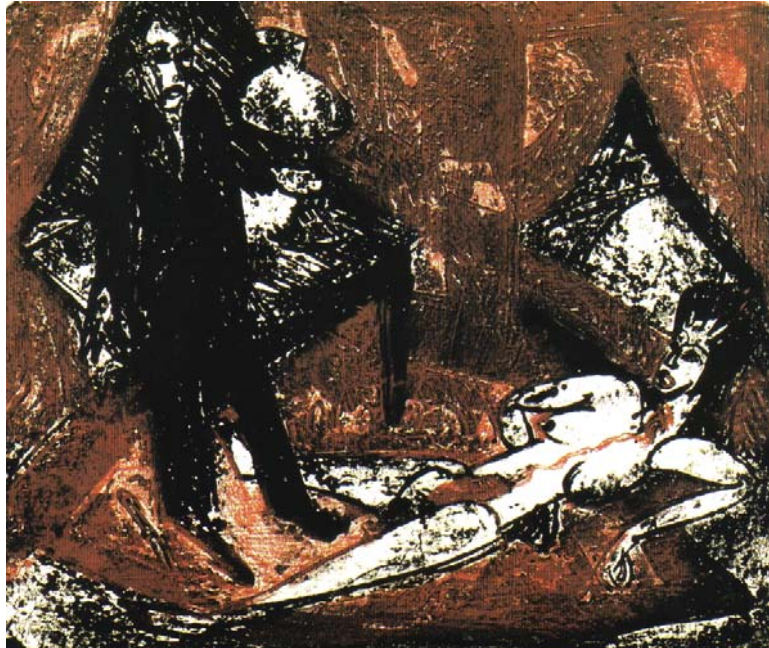
Félix Vallotton, *L'Assassinat*, grabado, 1895.

acto cometido en el escenario más cotidiano y aparentemente más seguro de la casa. Sin embargo, una forma siniestra se abate sobre el cuerpo de una mujer tendida en la cama. Aunque podría ser un hombre, ya que apenas es visible un

¹³ Tatar, Maria; Op. Cit., p. 160. Fritsz Lang también dirigió el filme *Furia* en EEUU, con Spencer Tracy en el papel de un hombre inocente que es linchado por un pueblo convencido de que es un criminal.

¹⁴ Félix Vallotton, *L'Assassinat*, grabado, 1895. Medidas desconocidas.

brazo que angustiada e infructuosamente trata de liberarse de la sombra densa y negra que alza un puñal.



Ernst Ludwig Kirchner, *Der Mörder* (El asesino), 1913.

Ernst Ludwig Kirchner realizó varias ilustraciones para la novela de Émile Zola titulada *La Bête Humaine* (una historia sobre un asesino sexual en serie *avant la lettre* que sólo se excitaba con el crimen sexual, los incendios y las catástrofes). Una de ellas es el grabado titulado *Der Mörder*, (El asesino), 1913.¹⁵ El asesino va vestido (los Lustmörder siempre van vestidos, súper vestidos, es como una armadura), está de pie (refuerzo de su poder) y permanece impávido como una máscara africana, aspecto que comparte con la mujer destripada que yace en el suelo, con la excepción de su la garganta seccionada de la que mana sangre hasta su bajo vientre hendido. El cuerpo de la mujer es siempre un cuerpo desnudo, desposeído, abierto y herido que emana sangre, o está a punto de ser rajado y sangrar.

¹⁵ Ernst Ludwig Kirchner, *Der Mörder*, (El asesino), 1913. Litografía a color, 50 x 65. New York, Museum of Modern Art .

Como en el cuadro de H. M. Davringhausen titulado *Der Lustmörder* (El asesino sexual), 1917.¹⁶El asesino permanece escondido bajo la cama; sus ojos (situados a misma altura que el pubis depilado de la joven o adolescente) dirigen su mirada hacia una pistola que reposa sobre una mesita de noche, junto a un libro. La pistola dirige su cañón al pubis depilado de la joven desnuda que permanece ajena al hecho de tener un lustmörder bajo su cama, un revolver sobre su mesita y su propio cuerpo desnudo, adolescente, carnal y eje triangular donde confluyen las miradas de un asesino y de su pistola. Una ciudad que parece un decorado del Gabinete del Dr. Caligari se vislumbra tras su ventana y un gato parece a punto de arañar y lanzarse sobre su sexo lampiño. Es una escena ambigua y amenazadora pero al mismo tiempo su narrativa permite intuir una prevención por parte de la joven ya que tiene un revolver junto a ella (aunque está claro que va a volverse en su contra). ¿Acaso los asesinatos eran tan corrientes en la época que se guardaban las armas tan a mano y junto al escenario del crimen? Al parecer sí, dada la abundancia temática.



H. M. Davringhausen, *Der Lustmörder*
(El asesino sexual), 1917.

¹⁶ H. M. Davringhausen, *Der Lustmörder* (El asesino sexual), 1917. Óleo sobre lienzo, 119 x 148.5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

Davringhausen recrea de nuevo el tema en el óleo *Der Träumer* (El soñador), 1919.¹⁷ Aquí no hay ambigüedad y vuelve a aparecer el instrumento favorito de los asesinos sexuales: una navaja barbera ensangrentada anuncia el derramamiento del semen del impotente asesino. Un hombre maduro, trajeado y con guantes impolutos, descansa satisfecho de su dura tarea y bebe algún licor mientras da la espalda al escenario del crimen.

Junto a una ventana (que da a una ciudad expresionista otra vez), yace un cuerpo femenino sobre una cama. El cuerpo ya no es un cuerpo previo al asalto y aunque esté cubierto de cintura para abajo, no podemos sino suponer la masacre que se esconde bajo la manta. El cuerpo parece decapitado; cerca de la garganta seccionada aparece una cabeza cubierta con un paño.

En el asesinato sexual es fundamental la mutilación, cortes o perforaciones de los órganos sexuales de la víctima. Dentro de esta estructura se puede incluir la evisceración y el desplazamiento de los órganos genitales y de los senos, técnica conocida como desfeminización, como una anulación de las partes anatómicas que obsesionan, excitan y perturban al asesino. Es la muerte misma lo que logra el éxtasis del sádico necrófilo (hetero u homosexual), no tanto la tortura, que es sólo un medio estimulante para realizar sus fantasías violentas sobre los cuerpos.



H. M. Davringhausen,
Der Träumer
(El soñador), 1919.

¹⁷ H. M. Davringhausen, *Der Träumer* (El soñador), 1919. Óleo sobre lienzo, 121 x 119 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

También René Magritte hizo una descripción de un asesinato sexual en *L'Assassin menacé* (1927).¹⁸ La escena es ciertamente inquietante, con una intersección de acciones en tres planos diferentes, y dispuesto como una función teatral: en el primero vemos a dos hombres (¿policías tal vez?) totalmente trajeados y con los típicos bombines que llevan los burgueses de Magritte y los detectives Dupont y Dupond de Hergé. Uno de ellos lleva una red, el otro una porra que emerge a la altura de su cintura y parece un enorme falo en erección. Ambos parecen acechar escondidos o amenazar con capturar al presunto asesino que está situado en el plano medio.



René Magritte,
L'Assassin menacé. 1927.

¹⁸ René Magritte, *L'Assassin menacé*. Óleo sobre tabla, 1927. 150,4 x 195,2 cm. Fundación Kay Savage Tanguy. MOMA. New York.

Ni que decir tiene que este elegante hombre va impecablemente trajeado; ha dejado cuidadosamente su sombrero encima de su abrigo, doblado sobre el respaldo de una silla. Su maleta reposa en el suelo, mientras él escucha un gramófono ensimismado. Tras él, sobre una *chaise longue*, yace el cuerpo desnudo de una mujer con un paño tapando su cuello; su cabeza parece estar decapitada, ya que la distancia entre está y el cuello es excesiva. Este cuerpo, su cuello y el pañuelo tienen puntos de contacto levemente alterados con el cadáver del cuadro anterior de Davringhausen. El rostro aquí es visible y fluye la sangre de su nariz y boca, inundando totalmente la *chaise longue*.

Las novelas y películas de crimen y misterio fascinaban Magritte. Este cuadro es como un puzzle irresoluble: Dupont y Dupond parecen tan criminales como el mismo asesino (si es que realmente lo es), por cierto, ¿acaba de llegar y se ha encontrado el cuerpo o acaba de cometer el crimen y está a punto de irse? Y sobre todo, ¿quiénes son y que hacen los tres hombres –o las tres cabezas de hombres decapitados– tras la ventana del fondo que miran al cadáver? ¿Son los testigos o son los cómplices? ¿Están horrorizados o están excitados? ¿Qué ocurre con sus cuerpos y sus manos que no vemos? La ventana indiscreta nunca estuvo tan poblada.

Magritte pone siempre en cuestionamiento la realidad de las apariencias pero también nosotros cuestionamos esta representación a nivel de roles de género: en ella, la identidad femenina es absolutamente irrelevante, anecdótica, su único rol es el de cuerpo/objeto/carnaza. Lo importante es la disputa de su carne entre los machos de la manada y la distribución de sus roles jerárquicos: el depredador o transgresor (el “ello”) que abate y caza la presa; los agentes de la ley (el “super yo”) que castigan la infracción, y los *voyeurs* (el “yo”) que se limitan a mirar ávidamente (otra forma de poseer) lo que los otros hacen, divididos entre la interdicción y la transgresión, por eso están decapitados/castrados.

La mujer, despojada de ropa o señal que la identifique, ni es ni está: vivió rápido, murió joven y dejó un bonito cadáver para el placer del asesino-gourmet.

Para finalizar, destacamos la obra de un autor alemán anónimo titulada *Lustmord*,¹⁹ de finales de los años 20 y representativa de la popularidad que gozaban las representaciones de los crímenes sexuales de mujeres en la época de Weimar. Es la imagen más sensual y realista que hemos encontrado, no está exenta de una morbosidad más que complaciente en la recreación del cuerpo desnudo de una joven muy años 20, al estilo Weimar, apenas cubierta con una media y yaciendo sobre la moqueta rosada de una habitación. El cuerpo parece levemente arqueado, como si hubiera experimentado un orgasmo justo en el momento en el que el cuchillo penetraba en su cuerpo y se establecía el rigor mortis. Debajo de su pecho aparece la herida sangrante, la abertura contra natura, como si su sexo no fuera bastante y hubiera necesidad de hurgar o buscar otras aberturas para satisfacer al cuchillo fálico.

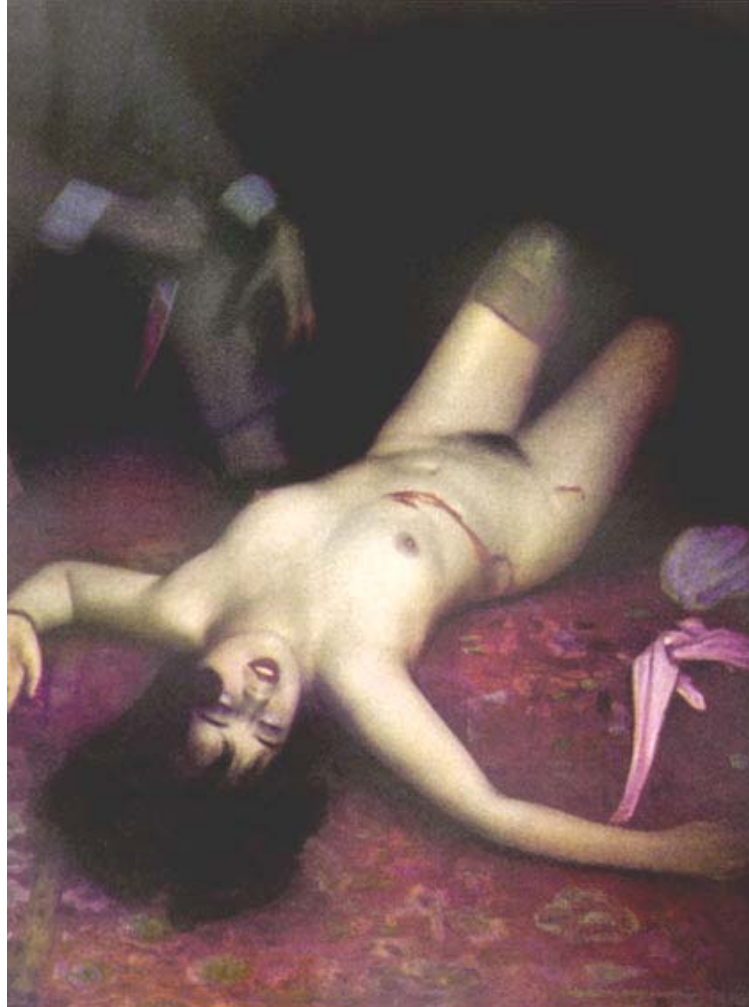
La imagen, puro exceso necrosexual, es una perfecta traslación *art deco* del decadentismo de las imágenes de los ídolos de perversidad finiseculares, de las ninfas con espalda quebrada que agonizaban entre estertores de éxtasis y que tan acertadamente describe Bram Dijkstra²⁰ en su ensayo *Ídolos de perversidad*. La expresión del rostro de esta ninfa cabaretera es de puro éxtasis: boca entreabierta y ojos semicerrados.

El pañuelo anudado a su lado parece indicar una posible estrangulación erótica. El asesino permanece en la sombra, trajeado y con el cuchillo en su mano; no parece haber acabado, apenas es una pausa: el festín de evisceración está a punto de empezar.

¹⁹ *Lustmord*. Autor anónimo. Contenido en Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Feral House, Los Angeles. 2006.

²⁰ Dijkstra, Bram: *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994.

Veamos pues, las representaciones artísticas que surgen del fatal encuentro entre el asesino y su musa, cuando caen en manos de Grosz, Dix, y Schlichter, libremente inspirados por Jack y los Lustmörder de Weimar.



Lustmord. 1923.
Autor anónimo.

2. GEORGE GROSZ. UN DANDY EN WEIMAR

“¿Cuántas personalidades distintas conviven en cada uno de nosotros? Una arriba, otra en el centro, otra en el sótano. ¿Existirá tal vez alguna más que sobreviva amordazada en un trasero atrancado con cerrojos? Yo desconfió de la psicología y del psicoanálisis. Las ciencias no hacen otra cosa que explicar e intentar descubrir el secreto del corazón humano y de los instintos, y yo contesto: quizá sea posible describir con más o menos acierto al demonio que habita en el ser humano, pero lo que no se puede pretender es hacerle la autopsia.”

George Grosz. *Un sí menor y un No mayor.*

George Eherenfried Grosz (1893 / 1959) artista de la Nueva Objetividad y dadá radical, idealista de izquierdas, aunque desencantado con el comunismo, escritor y dibujante satírico, dandy y boxeador en sus ratos libres, se apropió de diferentes máscaras o dobles que desvelaban aspectos inéditos y/o emanaciones de su múltiple personalidad: la palabra alemana con la que Grosz las denominaba –*Doppelgänger*–, encierra un mundo de roles y figuras fantasmáticas en las cuales se desdoblaba para realizar sus sueños, ideas, inclinaciones o deseos.¹

Él mismo confirma de entre la numerosa pléyade de sus *Doppelgängers* a tres de ellos claramente definidos y bautizados con pseudónimos, con los que jugaba a transformarse él y su realidad



George Grosz en su estudio de
Berlín, 1920 / 21

¹ Ivo Kranzfelder: *George Grosz, 1893-1959*. Taschen, Köln, 1994, p.: 7 George Grosz fotografiado en su estudio de Berlín, 1920 / 21.

circundante, y a recrear ese mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, un dominio de asesinos, de indios y vaqueros y de aristócratas decadentes. Para Grosz eran más ciertas sus máscaras libremente elegidas que el rol social impuesto:

“Detrás de la apariencia, querido amigo, es donde hallarás la verdad; la mediocridad es una máscara...”²

Una de ellas era la más conocida y pública; la del artista comprometido: el Grosz dibujante, grabador y pintor que utilizaba el arte como arma vitriólica contra los que él consideraba responsables de la I Guerra Mundial: el ejército, los ávidos especuladores, la burguesía dominante, los hipócritas miembros de la iglesia y los nacionalistas radicales o futuros nazis.

Esos dibujos virulentos y punzantes eran como radiografías de la corrupta sociedad de su época y los recopiló en lo que él llamaba “libros de educación política”. Fueron publicados en su propia editorial³ con el nombre de *El rostro de la clase dominante* (1921), *Ajuste de cuentas* (1923), *Ecce Homo* (1923) y *El espejo del filisteo* (1925). Todos ellos le acarrearón varios procesos por “ofensas al ejército” (1921), “difusión de escritos inmorales” (1923) y “blasfemia” (1928).

Al mismo tiempo, también era capaz de trazar una mirada desesperada, entre piadosa y corrosiva, de las vidas en condiciones infrahumanas de los parados, mutilados de guerra y prostitutas. Su alegato para su defensa en un proceso en 1930 refleja su implicación personal, política y artística con su época y con los signos clarividentes que la conducían hacia el caos del nazismo:

² George Grosz: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991, p. 100.

³ Editorial Malik, fundada en 1917 con los hermanos Wieland Herzfelde y John Heartfield *Op. cit.*, p.: 12.

“(...) el arte por el arte me parecía sencillamente un absurdo (...) quería protestar contra este mundo de destrucción recíproca (...) con frecuencia me sentía como una pared que devolvía el grito sangriento e inhumano que me rodeaba (...) En aquel tiempo pinté la obra inculpada *Ecce Homo* (...) a causa de la cual se me procesó por difusión de escritos inmorales. Esta obra no tiene nada de pornográfico. Es un documento de aquel tiempo de inflación (...) con sus vicios y su amoralidad (...) su efecto es tan brutal como la época que la inspiró (...) y si alguien pregunta sobre su efecto (...) verdaderamente espanta (...) pero en absoluto despierta lascivia (...) Así se gestaron todas las obras (...) por las que se me ha perseguido (...) son impensables sin estas personas y sin este tiempo (...) y si se me acusa a mí, se está acusando a la época, sus atrocidades y su depravación, su anarquía y su injusticia.”⁴

Tenemos pues, al notario artístico de las vidas y miserias de la República de Weimar; sean como fueran, amoraes y depravadas, desesperadas y sin piedad, destructivas y sangrientas, Grosz nada inventó, sino que interpretó y tradujo los signos en imágenes violentas y obscenas, alejadas de un banal esteticismo que las hiciera digeribles o glorificadoras.

Al respecto, entendemos la definición de esteticismo⁵ como el proceso que representa el ejercicio de la violencia eliminando en la imagen los aspectos negativos que le son propios y mantiene la anécdota del motivo—. En Grosz nada negativo era omitido, si acaso enfatizado, pero nunca suavizado.

Una de las derivaciones del primer *doppelgänger* Grosz era el Mariscal-Dadá Grosz, en su faceta artística más irreverente con la ortodoxia plástica, capaz de transformar el arte de su época con sus *collages*, ensamblajes y pinturas de la Nueva Objetividad. Participó en 1920 en la

⁴ *Op. cit.*, p. 45.

⁵ Valeriano Bozal: *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. AAVV. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2006, p.: 30

“Primera Exhibición Internacional Dada”⁶ en la Burchard Galerie de Berlín; exposición que fue el hito e inicio de la revolución cultural y artística de la “República Dadá”, como alternativa de la frenética República de Weimar, nacida poco después del exterminio de la revolución espartaquista.



Inauguración de la “Primera Exhibición Internacional Dada” en la Burchard’s Gallery, Berlín. 30 de junio 1920.

El segundo de sus *doppelgänger* o *alter ego* era el aristócrata Conde Georg Eherenfried, con su cuidada manicura como un intento de cultivar su individualidad impasible y aristócrata. La imagen que lo ejemplifica es el Grosz dandy, decadente y diletante que se perfila en el *Der Liebeskranke* (El enfermo de amor), 1916.⁷

Con la cabeza rapada al estilo de Erich von Stroheim⁸ y el tatuaje patibulario de su cabeza, va impecablemente vestido y con el rostro empaldecido por el maquillaje –cual von Aschenbach viscontiniano en un

⁶ Grosz y Heartfield en la apertura del Dada Show, 1920. Inauguración de la “Primera Exhibición Internacional Dada” en la Burchard Galerie de Berlín, 30 de junio 1920. En el fondo está el cuadro *Deutschland, ein Wintermärchen* (Alemania, una fabula de invierno). Óleo sobre lienzo, 215 x 132 cm. Obra desaparecida tras la guerra.

⁷ *Der Liebeskranke* (El enfermo de amor), 1916. Óleo sobre lienzo, 99.7 x 76.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Dusseldorf.

⁸ Erich von Stroheim fue director de *La reina Kelly* (1928) y otras joyas del cine mudo, y el actor que encarnaba a los personajes prusianos más detestables de los films de Hollywood. Los estudios lo publicitaban como “el actor al que usted amará odiar”.

atardecer veneciano, pero trasladado al sombrío verano berlinés—, se sienta con una tensión indolente en la terraza de un café. El enfermo de amor escenifica morbosamente su tristeza, rodeado de adictivos simulacros del placer, entre una jeringuilla usada, una pipa y copas de absenta tal vez. Su esbelto bastón subraya la pistola azul situada bajo su partido y rojo corazón, visibles gracias a una espectral radiografía.

Hay como una conexión cruenta entre la corbata, una delgada línea roja que se extiende desde su boca hasta el corazón. El Nosferatu crepuscular parece esperar, hambriento de amor, que alguien se detenga a su lado y le alivie de su soledad, azul como un *blues*, o de su *ennui* mortal. Este dandy enfermizo es como si fuera el reverso de un Jano Bifronte, de una moneda de dos caras, siniestras ambas. Una de ellas es este bello tenebroso y melancólico que esconde unas mortíferas intenciones: ¿suicidio o asesinato tal vez? Es como el rostro inquietante pero civilizado del brutal asesino Jack *the Ripper*, agazapado tras su tercer *doppelgänger*.



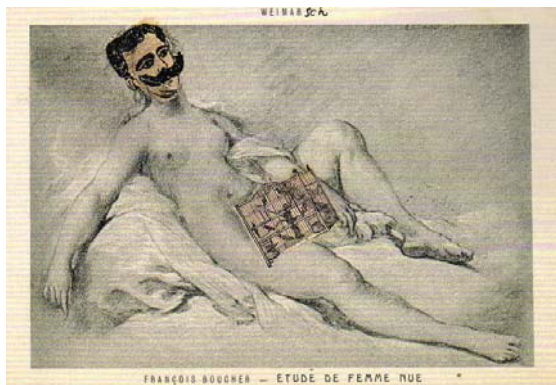
G. Grosz. *Der Liebeskranke* (El enfermo de amor), 1916.

Cada una de las transformaciones de Grosz lo acercaba hacia la parte más siniestra y oculta de su doble imaginario: el tercer hombre, el médico norteamericano y asesino Dr. William King Thomas, nombre con el cual firmaba sus álbumes de esbozos en 1915. El mundo de las apariencias le fascinaba hasta el punto de considerar clave la frase de uno de sus escritores favoritos, Walt Whitman:

“En mí hay múltiples personas ¿por qué no iba a contradecirme alguna que otra vez?”⁹

⁹ Walt Whitman, citado por George Grosz, en *Op. cit.*, p. 292.

2.1 ESTUDIO DE MUJER DESNUDA



G. Grosz. "Weimarsch", 1922.

Grosz era un gran erotómano. Cuenta en su autobiografía cómo desde su infancia se sintió turbado por el desnudo accidental que logró ver de la tía de un amigo suyo. Las artistas del circo, con sus corsés ceñidos y las piernas enfundadas en mallas de seda fueron el aliento y alimento de sus fantasías

eróticas. La obscenidad para Grosz podría ser perfectamente esa "profunda necesidad del espíritu" y la pornografía "una inmundicia misteriosamente bella."¹⁰ Las obras de Félicien Rops o Alfred Kubin son una fuerte influencia, no tanto estilística sino por el acentuado porno erotismo de su representación de lo femenino, aunque tamizado o exacerbado por sus propias obsesiones y por su crudo sentido de la realidad. A propósito de sus influencias literarias y pictóricas, Grosz comenta:

"Siempre me ha atraído lo que es exótico, misterioso, y muchas veces incluso lo que es deliberadamente descabellado (...) Yo, por mi parte, a pesar de mi inclinación original hacia lo fantástico, lo grotesco o lo satírico, poseía un sentido muy marcado de la realidad."¹¹

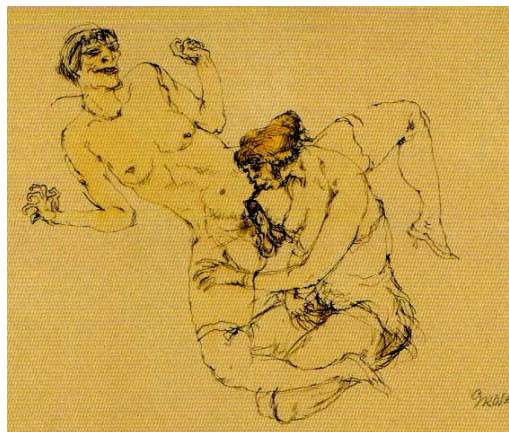
Sus dibujos eróticos son un muestrario de la voracidad de ambos sexos. Algunas de sus mujeres parecen seres hermafroditas, como vemos

¹⁰ Antonio Saura: La citas son, por orden sucesivo, de Susan Sontag, *La imaginación pornográfica*, 1985, y de Havelock Hellis citado por Henry Miller en "La obscenidad y la ley de reflexión", 1967. Contenido en *Sin coartada: Lo Bello y lo Obsceno*. Universitat de Valencia. 1990, p.: 11.

¹¹ George Grosz, en *Op. cit.*, p. 106-107.

en el collage dadá *Weimarsch* (1922)¹² realizado sobre una tarjeta postal de Francois Boucher. Es especialmente destacable el dibujo de *Dos mujeres* (1922)¹³ en la que una de ellas le practica una felación a otra “supuesta” mujer dotada de un falo mientras se masturba. El otro dibujo, *Desnudo recostado* (1919),¹⁴ muestra a una mujer digna de exhibirse en un circo de *freaks*: su cara es un conglomerado de varios rostros masculinos superpuestos; su cuerpo es musculado y entre sus poderosos muslos surgen los genitales dobles de un hermafrodita.

La ogresa también tiene dos corazones interconectados por una especie de columna vertebral que lleva al directamente al centro de su sexo. Tras esta mujer aparece un pequeño *voyeur* trajeado con sus genitales en la mano, suponemos que fuertemente excitado ante la visión del fenómeno que tiene enfrente y el esbozo descuartizado de mujer desnuda tras él. Ambos dibujos pertenecen a su colección de dibujos secretos y no son un hecho excepcional en su obra. En su etapa americana Grosz también realizó varios dibujos de mujeres trifálicas en diversos estados de erección y eyaculación.



G. Grosz. *Dos mujeres*, 1922.



G. Grosz. *Desnudo recostado*, 1919.

¹² *Weimarsch* (1922). Collage de George Grosz sobre postal de François Boucher.

¹³ *Dos mujeres* (1922). Acuarela y tinta. 21 x 25 cm. Fundación Antonio Mazzota, Milán.

¹⁴ *Desnudo recostado* (1919). Tinta y plumilla. 35 x 23 cm. Colección privada.

Estos dibujos se alejan un tanto de las representaciones más estereotipadas y arquetípicas de la mujer, ya que muestran a la mujer como un ente sexual independiente y autosuficiente. Pero también se vuelve a caer en las convenciones de género con estas imágenes de lo femenino considerado como un monstruo sexual omnívoro, una figura del exceso con un cuerpo “diferente y aberrante” que representa el temor no exento de deseo y el desconocimiento hacia la sexualidad de la mujer. Como señalaba Pilar Pedraza:¹⁵

“El cuerpo de la mujer ya no se imagina como equivalente al del hombre con los genitales al revés –internos en lugar de exteriores-. Es un cuerpo diferente. Diferente y aberrante.”

Mujeres dotadas de falos dan paso a las imágenes más convencionales que destilan una violencia exacerbada contra la mujer. No

tanto por parte de Grosz sino por la imagen que da de los hombres que encauzan esa violencia sobre lo femenino; aunque no sabemos si como denuncia de la misoginia masculina o como énfasis en el poder de atracción del sexo femenino.



G. Grosz. *Meistbietend*, 1912.

Lo podemos ver en *Circe* (1912/13)¹⁶, donde la mujer es la mítica embrujadora que convertía a los compañeros de Ulises en cerdos. De nuevo es la iconografía clásica de la mujer que la representa como un ídolo de perversidad, como víctima culpable en su papel residual y estigmatizada como bruja, histérica o

¹⁵ Pilar Pedraza: *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Valdemar, Madrid, 1998. P.: 172.

¹⁶ *Circe*, 1912/13. Tinta, plumilla de bambú y pluma. 21.2x 33.1cm. George Grosz Estate.

frígida, loca en el desván o prostituta de callejón. La mujer es carne de autopsia para la antropología criminal que investigaba Lombroso, y también es la carne exhibida y vendida como esclava ante un público masculino en *Meistbietend*, (1912)¹⁷.

Lo vemos aun más crudamente en el dibujo titulado sin lugar a equívocos *La Puta* (1912)¹⁸, donde un voluptuoso cuerpo de mujer atado a una especie de cruz es contemplado por cuatro hombres con expresiones de depravación salvaje y a punto de una violación colectiva.



G. Grosz. *Circe*, 1912/13.

Se parece, no sabemos si intencionadamente, al dibujo de Alfred Kubin titulado *Eine für alle* (Una para todos,) 1900-01¹⁹, pero allí los espectadores son una especie de simios lujuriosos, o una paródica regresión de los hombres. La mujer así ofrecida debe ser maniatada y controlada por su sexualidad desbocada; sólo debe servir para el placer sexual del hombre. La crueldad de la tortura (sadismo + deseo) es más que un aliciente extra, es absolutamente imprescindible para reforzar la situación de poder masculina, ya que la mujer, al parecer masculino, debe ser eternamente castigada por su nociva tendencia natural hacia la perversidad y la corrupción sexual.

“La manifestación principal de la regresión natural entre las mujeres, más que la criminalidad, es la prostitución (...)”²⁰

¹⁷ *Meistbietend*, 1912. Grabado con color, 28 x 22 cm. Braunschweig, Auktionshaus Brandes.

¹⁸ *La Putain*, (1912), tinta, aguada y plumilla 46 x 40 cm. Colección privada.

¹⁹ Alfred Kubin: *Eine für alle* (Una para todos) 1900-02. Plumilla, tinta china y aguada, técnica de pulverizado sobre papel pergamino. 35.8 x 27.7 cm. Museo Albertina, Viena.

²⁰ Pilar Pedraza: *Op. cit.* P.: 168.



G. Grosz. *La Puta*, 1912.



Alfred Kubin. *Eine für alle* (Una para todos) 1900-01.

La mujer inconstante y caprichosa es considerada una frívola arma de destrucción masiva para el hombre, capaz de sembrar con su cuerpo desnudo el caos en el frágil ego masculino y condenar al suicidio a los enfermos de amor. Lo podemos ver en la acuarela *Selbstmörder* (Suicida, 1918),²¹ y en el óleo *Selbstmord* (Suicidio, 1916)²², un delirante estudio en escarlata y púrpura del amor contrariado del conde sediento de amor y la solución radical a su desesperación y sufrimiento.



G. Grosz. *Selbstmörder* (Suicida), 1918.



G. Grosz. *Selbstmord* (Suicidio) 1916.

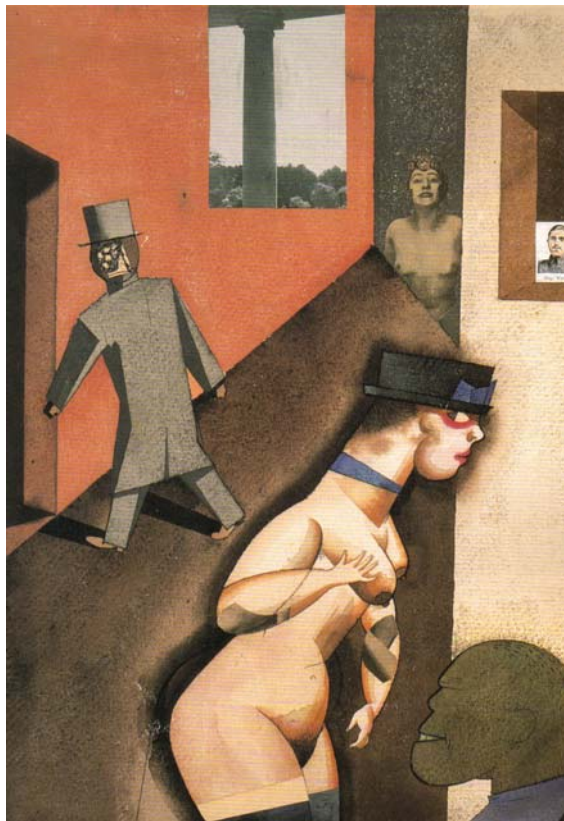
²¹ *Selbstmörder* (Suicida), 1918. Acuarela. 50.8 x 36.5 cm. Galerie Nierendorf, Berlín.

²² *Selbstmord* (Suicidio), 1916. Óleo sobre lienzo, 100 x 77.6 cm. Tate Gallery, Londres.

Igualmente la mujer es objeto de deseo y presa de caza para el voyeur que la contempla desde una esquina, apenas un perfil de asombrosa contundencia y malicia que vemos dibujado en *Tatlinistischer Plan (Akt)*, (Plano tatliniano, Desnudo, 1920).²³

Pero las “perversas” hembras además de ser objeto de deseo sexual reclaman sus derechos sociales y laborales cada vez con mayor intensidad. A consecuencia de la guerra y la incorporación de las mujeres al mercado laboral, tradicionalmente ocupado por los hombres, la crisis de identidad patriarcal adquiere características cada vez más agresivas, y los hombres intentan volver a confinar a las mujeres en los únicos lugares que los hombres entienden que les son propios: el hogar y el burdel.

Lo que nos conduce al siguiente apartado donde la violencia sádica toma carta de naturaleza en lo doméstico.



G.Grosz.
Tatlinistischer Plan
(Akt), 1920.

²³ George Grosz, *Tatlinistischer Plan (Akt)*, (Plano tatliniano (Desnudo), 1920. Técnicas mixtas sobre papel, 41 x 29.2 cm. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid.

2.2. EL SADISMO DE LO DOMÉSTICO

“Los cuentos más morbosos eran siempre los más atractivos, como el del caballero Barbazul. Siempre hay una habitación cerrada o una llave prohibida.”

George Grosz.



G.Grosz, *Das Ende de Weges*, 1913.

A Grosz le interesan los hombres bajo el influjo del erotismo y de la maldad; su mirada se abre al suburbio de las grandes ciudades. A la manera de Hitchcok en “La ventana indiscreta”, su mirada penetra en el interior de las ventanas de los patios de vecindad, en ese recinto privado donde actúa lo siniestro en su vertiente de sadismo domestico. En estos escenarios se reproduce la batalla, no por doméstica menos incruenta, entre los sexos. Uno de sus más estremecedores dibujos es la acuarela titulada

Das Ende de Weges (El final de la línea, 1913)²⁴.

Grosz se inspiraba en los seriales de criminales, relatos policíacos y la crónica de sucesos. Sin duda, sería un caso notorio el crimen y suicidio cometido por Frau Niepraschke, que se ahorcó después de haber asfixiado y disparado a su marido en 1912. La fotografía muestra la siniestra sordidez de un hogar de clase media, y no dejamos de reconocer que no es tan habitual –aunque no excepcional– el caso de la mujer que asesina al marido; es más bien a la inversa.



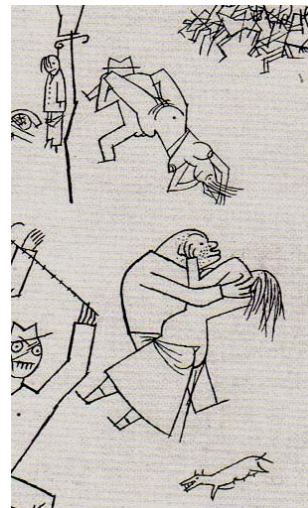
Frau Niepraschke, Fotografía s/f.

²⁴ *Das Ende de Weges* (El final de la línea, 1913) Acuarela, 27.7 x 21.7 cm. Paradero desconocido.

No podemos afirmar que Grosz se inspirara claramente en este suceso real. El dibujo de Grosz cambia las acciones de los protagonistas de ese crimen, acercándose a los más frecuentes casos de violencia doméstica. Es una mujer la que cuelga de la soga, pero parece que sus manos estén atadas tras su espalda; su rostro es espeluznante, como una cabeza reducida y envejecida de j́baro. El hombre que yace a sus pies no sabemos si está muerto o ebrio. Hay botellas y botellines, tal vez de veneno, a su alrededor. Un niño, apenas un bebé, también parece estar muerto.

Este sadismo hogareño se extiende y desborda los límites de la casa e inunda las calles y las ciudades enteras, como en el dibujo *Krawall der Irren* (Tumulto de locos, 1915)²⁵. El interés de Grosz por esta violencia sin sentido se manifiesta en su autobiografía, donde describe los hechos que dibuja desesperadamente, como si fuera un testigo que no quiere olvidar nada vital:²⁶

“Dibujé hombres borrachos, vomitando, hombres que maldecían a la luna con el puño cerrado, asesinos de mujeres que después se sientan a jugar a las cartas en una caja donde se ve a la mujer asesinada. Dibujé bebedores de vino, de cerveza, de aguardiente, y un hombre de aspecto temeroso lavándose las manos machadas de sangre (...)



G. Grosz. *Krawall der Irren*, 1915.
Detalles

²⁵ *Krawall der Irren* (Tumulto de locos, 1915). Tinta, 32.1 x 22.6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

²⁶ George Grosz: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991. p. 56.

Dibujé hombrecillos que corren solos por calles vacías como si estuvieran locos. O el corte de una casa: en una ventana un hombre golpea a su mujer con una escoba; en otra, una pareja hace el amor; en la tercera aparece un hombre cubierto de moscas colgado de la ventana. Dibujé soldados sin nariz, mutilados de guerra con brazos de acero como cangrejos, dos enfermeros que envuelven en una manta para caballos a un soldado que se ha vuelto loco...”



G. Grosz. *El ataque*, 1912.

Grosz inició en 1912 sus primeras obras tituladas o relacionadas con el tema del *Lustmord* o Asesinato Sexual. Al igual que su contemporáneo Otto Dix, repetirá este título en numerosas obras, dibujos y óleos, que obedecen a determinadas estrategias de representación estética pero también ética, diferenciando la representación

del cuerpo masculino del femenino, influidos también por el trauma bélico. Los hombres que representan son, por un lado, soldados mutilados o perturbados por la guerra, y por el otro, asesinos sexuales. Los excombatientes son seres con crisis de identidad, quebrados y resentidos hacia las mujeres, considerándolas como traidoras que han permanecido en la retaguardia a salvo, y a las que perciben como una amenaza contra su poder económico, social y sexual. Sus cuerpos, aún tullidos y/o castrados, conservan sus uniformes o trajes civiles que les confiere cierta dignidad de “héroes y mártires”, a pesar de sus brazos de acero como cangrejos. Los otros son excombatientes con traumas psíquicos u hombres corrientes, obreros, burgueses o parados, con un enemigo común: la mujer.

Ese feroz resentimiento se condensa en una serie que recrea sin ninguna restricción la feroz agresión de lo masculino hacia lo femenino: Lo vemos en los dibujos a plumilla y pincel denominados *El ataque* y *El asalto*, de 1912.²⁷ La bestialidad de los rostros masculinos nos demuestra que están más excitados por la idea del asesinato que por el deseo sexual.



G. Grosz. *El asesinato*, 1913.

Como el hombre simiesco y exhausto con el hacha sangrienta en las manos de *El asesinato*, 1913²⁸, tras haber dejado un amasijo irreconocible a sus pies; tal vez sea otro hombre por una cuestión de celos.

El tema de la rivalidad masculina por la posesión de una mujer se repite en varios dibujos como en *El Affaire Mielzynski*, (1912/13)²⁹, posible origen real de ese motivo recurrente en Grosz: un hombre malcarado amenaza con una pistola a otro acobardado. A los pies de ambos vemos el cuerpo semidesfallecido de una mujer, en una pose de total abandono sensual.



G. Grosz. *El asalto*, 1912.

²⁷ *El ataque*, 1912. Plumilla, pincel y tinta. *El asalto*, 1912. Plumilla, aguada.

²⁸ *El asesinato*, 1913. Plumilla, pincel y tinta.

²⁹ *El Affaire Mielzynski*, 1912/13. Plumilla y tinta.



G. Grosz. *Celos*. 1912 / 13.



G. Grosz. *Lustmord*, 1912 / 13.



G. Grosz. *El Affaire Mielzynski*, 1912 / 13.

La misma pose femenina se repite en el dibujo *Celos*, 1912/13,³⁰ donde un hombre irrumpe en una alcoba y dispara con una escopeta hacia alguien –tal vez un rival– que esta vez permanece fuera de escena tras una cama. Estos dibujos son como los esbozos preliminares del grabado titulado *Lustmord* (Asesinato Sexual, 1912/13)³¹.

Vemos en estos dibujos la evolución de los cuerpos femeninos; desde la posición en pie, amenazada y atacada, va poco a poco cayéndose para al final acabar tendida sobre la cama; un cuerpo deviene cadáver, y aún así, o debido a ello, obtiene un poder de seducción inédito: necrófilo.

Donde cristaliza dicha necrofilia es en *Doble asesinato en la calle Morgue* (1913)³², inspirado en el relato de Edgar Allan Poe. Grosz dibuja al criminal como un ser híbrido entre orangután (como en el relato homónimo) y hombre, abrazando y asfixiando mortalmente a una mujer; a sus pies yace otra mujer muerta. Como Poe, el exquisito amante necrófilo, enamorado de prepúberes tísicas y difuntas, Grosz acentúa obsesivamente la

³⁰ *Celos*, 1913. Plumilla y tinta.

³¹ *Lustmord*, 1912/13. Plumilla y tinta.

³² *Doble asesinato en la calle Morgue*, 1913. Tinta y plumilla.

siniestra sexualidad del cadáver. El acto sexual deviene en crimen. La pequeña muerte metafórica se convierte en la muerte real para uno de los contendientes de esta cruenta batalla.

También la novela erótica de Rachilde titulada *El Faro del amor* le impresionó hasta el punto de realizar en 1916 una serie de ilustraciones truculentas con el mismo título de un siniestro farero. En los dibujos³³ a lápiz y carboncillo vemos al solitario farero, un necrófilo violador de cadáveres y provocador de naufragios, en su cosecha funesta disputando a las gaviotas los cuerpos de mujeres arrojados en la orilla. El fetichismo teñido de impotencia hacia la mujer-cadáver fue una constante en el arte y la literatura finisecular hasta principios del siglo XX, repleto de mujeres enfermizas, tísicas, tuberculosas o agonizantes, sólo aptas para paladares necrófilos.

Bram Dijkstra destaca en *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, la satisfacción estética, psicológica e ideológica que suponía para los varones de esa época la representación de la mujer al borde de la muerte o directamente cadáver. Por ello describe la actitud masculina acerca de la heroína sacrificada de la novela ejemplar *Trilby* (George du Maurier, 1894). En ella tiene lugar una revisión del mito de



G. Grosz. *Doble asesinato en la calle Morgue*. 1913



G. Grosz. *El Faro del amor*, 1916

³³ Zu Rachilde "Der Liebesturm (A Rachilde "El faro del amor") 1916. Lápiz y grafito. 29 x 22.5cm. George Grosz Estate.

Pygmalion cuando el músico Svengali y “tres honestos caballeros ingleses” transforman a la vulgar y bohemia Trilby en una cantante excelsa:

“Pero a los ojos de nuestro trío de héroes masculinos, el poder purificador de la muerte la transforma instantáneamente, de pecadora atrapada en las profundidades del vicio, en la autentica mujer de sus “limpios” sueños británicos”.³⁴

La mujer muerta deja de hacer demandas eróticas al hombre o de negárselas; sólo es un cuerpo manejable y complaciente despojado de potencial de amenaza sexual. Lo vemos también en el dibujo de Grosz titulado *Muerte en la alcoba*, 1913.³⁵ No está claro si la mujer está muerta debido a un asesinato o debido a la ingestión de veneno: un botellín caído cerca de su mano parece sugerir la idea de suicidio. Este dibujo aún conserva cierta suave morbidez y realismo. Los dibujos siguientes son mucho más incisivos y de trazos más violentos, como la acción que representan. La dureza de trazo y de representación obedece una búsqueda deliberada de franqueza y veracidad expresiva. Grosz³⁶ lo remarca:

“Para alcanzar un estilo que reprodujera drásticamente y sin adornos la dureza e insensibilidad de mis temas estudié las manifestaciones más directas de la actividad artística: copié los dibujos del vulgo en los urinarios, me parecían la expresión y la traducción más inmediata de fuertes emociones. También me resultó sugerente el carácter inequívoco de los dibujos infantiles. Así alcancé poco a poco el estilo afilado como un cuchillo que necesitaba para dibujar mis observaciones, dictadas por el rechazo absoluto a los hombres”.

³⁴ Bram Dijkstra. *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994. P.: 35.

³⁵ *Muerte en la alcoba*, 1913. Lápiz y carboncillo.

³⁶ George Grosz: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991. p. 56.



G. Grosz. *Muerte en la alcoba*, 1913.

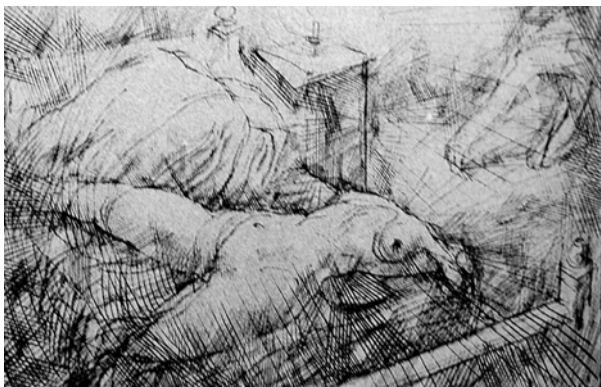
El cénit de su estilo cortante y afilado como un bisturí lo alcanza con el dibujo titulado *Lustmord* (Asesinato, 1913), y el grabado *Lustmord* (Asesinato sexual, 1913/14).³⁷ En el primero, el cadáver femenino está convulso en una especie de arco de histeria o éxtasis mortífero sobre una cama. Todas las líneas del dibujo convergen en espiral hacia el centro del vértice que es su vagina, como un agujero negro que atrae todas las miradas, todos los temores y obsesiones. La luz de una vela ilumina ese acto de horror cometido en la penumbra. El rostro de la mujer permanece oculto, sólo el perfil de cuello y mandíbula contorsionado al máximo.



G. Grosz. *Grabado. Lustmord* 1913/14.

³⁷ *Lustmord*, 1913, Dibujo. *Lustmord*, 1913/14. Grabado.

Al igual que en grabado del mismo título y parecida composición. Se altera la curvatura del cadáver, ahora es más recto y con las piernas más abiertas; un jirón de tela apenas vela el pubis violado. Las líneas



G. Grosz. Dibujo. *Lustmord* 1913.

atmosféricas son más agudas y cortantes y aunque centran la atención en el cuerpo, Grosz no omite esta vez representar al responsable del "lustmord": un hombre que huye de la alcoba con medio cuerpo velado y fuera de escena.

Sin embargo, en *Lustmord in der Ackerstrase* (Asesinato sexual en la calle Acker, 1916)³⁸ un hombre se lava las manos en una palangana (como Jack en la obra de Wedekind tras cometer el crimen); en la cama deshecha de la habitación desordenada yace el cadáver decapitado de una *femme sans tête*, al lado de un hacha y cubierto de sangre. Ya no sólo es el cuerpo violado y asesinado sino además mutilado post-mortem.

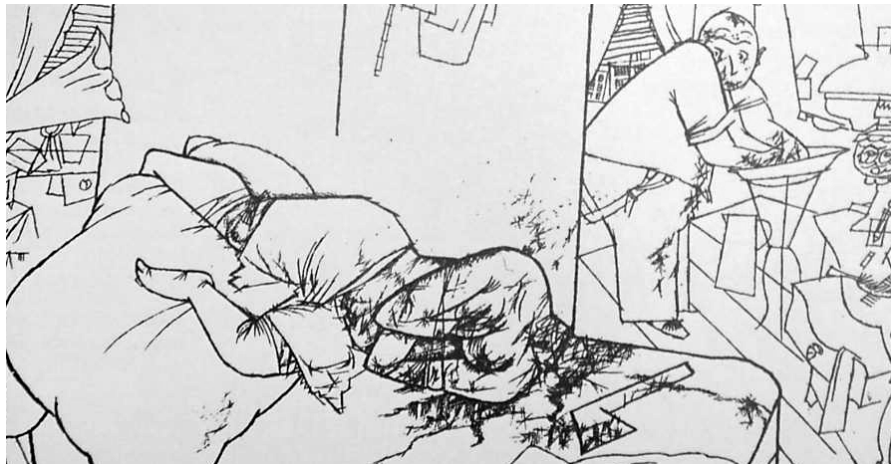
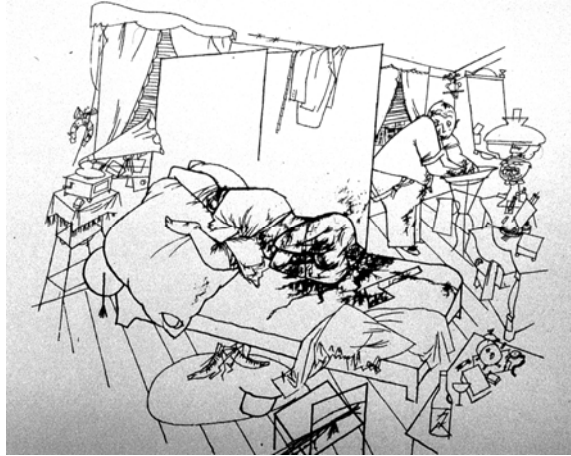
Este grabado está firmado además como: *Jack, the Killer –drawing by Dr. William King Thomas*, el tercer *doppelgänger* de Grosz, su máscara de la muerte. Este doctor existió realmente: en la guía de una Exposición del Crimen de la Policía Internacional, publicada en 1926, aparece la fotografía de su máscara funeraria y es catalogado como el asesino de cientos de personas en 1875 mediante una bomba en un barco de su compañía naviera para cobrar el seguro. Al ser arrestado se suicidó. Fue un caso muy notorio y Grosz lo "convierte" en responsable de su *Lustmord in der Ackerstrase*, 1916, en compañía de Jack, pero no The Ripper, sino The

³⁸ *Lustmord in der Ackerstrase*, (Asesinato sexual en la calle Acker), 1916/17. Grabado, 36.3 x 28.3 cm Staatliche Museen zu Berlin / George Grosz Estate, Princeton, New Jersey. Firmado como *Dr. William King Thomas. Jack the Killer*.

Killer, el protagonista de una novelita de terror titulada: *Jack, der geheimnisvolle Mädchenmörder* (Jack, el misterioso asesino (Killer) de Chicas). Aunque el genuino referente sigue siendo el mitificado asesino victoriano. ¿Se escondía Grosz detrás de este alias, que condensaba al paradigma del asesino, para no sentirse responsable de los crímenes figurados que recreaba, como si fuera un exculpatorio de sus impulsos homicidas? Lo cierto es que Grosz firmaba con su mano izquierda estas obras.

G.Grosz.
Lustmord in der Ackerstrase,
1916.

G.Grosz.
Lustmord in der Ackerstrase
(detalle), 1916.



El siguiente grabado, *Apachen– Al salles vorbei war, spilelten sie Karten* (Cuando todo acabó, jugaron a las cartas 1917³⁹) parece la continuidad narrativa de la escena precedente: Unos hombres juegan a las cartas en un cuartucho miserable, uno de ellos (tal vez el embrutecido hombre del dibujo anterior) está sentado sobre una caja de la que sobresale una ensangrentada pierna calzada con un botín femenino. Cadáver sí, mutilado también, pero adornado con los signos distintivos de su género.

Bajo la máscara del hombre corriente, y realizando algo tan banal como jugar a las cartas con los amigos (¿cómplices tal vez?), se esconde la atrocidad del acto. Pocas obras plásticas actuales reflejan como ésta el odio, desprecio y la insensibilidad masculina hacia lo femenino. Sin embargo, la fascinación morbosa por el crimen no sólo permanece intacta sino que se ha acrecentado. Únicamente en las películas o series televisivas sobre *serial killers* se muestran crímenes y cadáveres mutilados de esta forma y aún peor.



G. Grosz. *Apachen– Al salles vorbei war, spilelten sie Karten* (detalle), 1917.

G. Grosz. *Apachen– Al salles vorbei war, spilelten sie Karten*, 1917.

La ambigüedad de estas obras de Grosz es notoria. Por un lado están las declaraciones del mismo Grosz sobre la búsqueda de un estilo “afilado

³⁹ *Apachen – Als alles vorbei war, spielten sie Karten* (Apache – Cuando todo acabó, jugaron a las cartas), Grabado de la Carpeta “Ecce Homo” 1917. Plumilla y tinta, 33.3 x 27.5 cm. George Grosz Estate, Princenton, New Jersey.

como un cuchillo” que “reprodujera drásticamente y sin adornos la dureza e insensibilidad de mis temas.” Y al mismo tiempo que Grosz realiza esos dibujos “dictados por el rechazo absoluto a los hombres”, la fascinación por el crimen le llevaba a desdoblarse en el asesino a sangre fría Dr. Willim King Thomas, su pseudónimo favorito con el que firmaba a menudo dibujos y cartas. Una fascinación hacia el crimen y/o lo espantoso en la que también sucumben Foucault y Bataille. Un inciso sobre el origen de la palabra fascinación o *fascinatio*:

“La palabra griega *phallós* se dice en latín *fascinus*. Los cantos que lo acompañan se llaman “fesceninos”. El *fascinus* atrapa la mirada, que ya no podrá apartarse de él. Los cantos que inspira están en el origen de la invención romana de la novela: la *satura*. La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Por eso la mirada es siempre oblicua.”⁴⁰

Según Pascal Quignard en su ensayo *El sexo y el espanto*, la fascinación es una mirada oblicua, una actitud de espera anonadada, paralizada justo en el momento dramático de un relato (o de una obra, una imagen o una acción) que ya no comprendemos y que intentamos racionalizar por el lenguaje.

“El eros es una placa arcaica, prehumana, totalmente bestial, que aborda el continente que emerge del lenguaje humano adquirido y de la vida psíquica voluntaria, adoptando las dos formas de la angustia y de la risa.”⁴¹

El inestable punto o nexo de unión entre Eros y Thanatos es el instante donde la fascinación se despliega y nos atrapa: justo en el límite donde la sexualidad deviene en crimen y el cuerpo transmuta en cadáver. El hombre es una mirada deseante en busca de imágenes que le conmocionen o le revuelvan las tripas: el deseo fascina; el horror también. “La fascinación

⁴⁰ Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Editorial minúscula, Barcelona, 2005. P.: 8.

⁴¹ *Op. cit.* P. 9.

es la percepción del ángulo muerto del lenguaje”, ángulo angustioso donde no es posible verbalizar la perturbadora atracción-repulsión sentida de forma razonable.

Sin embargo, nadie como Georges Bataille para describir lo formidable (en el sentido de “lo que causa espanto”) de la mirada atrapada por la fascinación. En *Las lágrimas de Eros* nos narra la visión estremecedora de la fotografía de un suplicio chino llamado el de “Los Cien Pedazos” donde un hombre anestesiado por el opio es mutilado horriblemente por sus verdugos bajo la mirada expectante del público.

Atado a un poste y totalmente impotente, la víctima es consciente de su suplicio; sin embargo su rostro no está convulsionado por el dolor sino por una especie de éxtasis beatífico debido al opio. Su carne es cortada lentamente en cien pedazos, para prolongar “la más exquisita de las agonías”, por los verdugos, los funcionarios del Horror, los que practican el arte de retener la vida en el dolor.

Profundamente turbado ante esta imagen Bataille nos dice:

“Este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática a la vez que intolerable. Imagino el partido que, aún sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene: esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre ante sus ojos. Pero Sade hubiera querido contemplarla en soledad, al menos en una relativa soledad, sin la cual el pretendido resultado de éxtasis y voluptuosidad es inconcebible (...) discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno.

A partir de esa violencia –aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible– me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis. Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo –y en particular el sadismo–. De lo más inconfesable a lo más elevado, este libro no surge de la experiencia limitada de la mayoría de los hombres (...) Lo que súbitamente veía y me angustiaba –pero que al

mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo.”⁴²

La imagen le fascinó hasta el punto que en ella todos los límites se difuminaban: la angustia sentida y la liberación ansiada, el éxtasis místico fundido al éxtasis sádico-sexual. Esta visión del espanto refleja el sorprendente placer que Bataille imaginaba y Sade soñaba.

La violencia de esta imagen y la reflexión de Bataille arrojan cierta luz sobre la asistencia a los espectáculos de torturas donde se desencadena el horror místico del sacrificio para satisfacer la pasión compulsivamente devoradora del ojo.

Foucault también buscaba lo que él llamaba una experiencia-límite, aunque con plena inmersión de su cuerpo en el “Arte de sensaciones insoportables”. Grosz intentaba recrear con sus imágenes de crímenes sexuales esas experiencias-límite que le fascinaban y que fusionan los perfectos contrarios: el sexo y el espanto. Y lo halla en la recreación del punto límite de encuentro donde la sexualidad deviene en crimen y el cuerpo transmuta en cadáver.

⁴² Esta imagen realizada en 1905 se reprodujo en el *Traité de psychologie* de Georges Dumas, París, 1923. Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911). Bataille, G., *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, ps. 247 a 249.

2.3. JACK, AL SERVICIO DE LAS DAMAS.

“El deseo de herir, el deseo de matar están estrechamente ligados a la necesidad sexual, bajo cuyo poder ningún hombre actúa razonablemente. Nuestra repugnancia incluso es la prueba de la angustia subyacente de que cada uno puede transformarse en asesino.”

Fritz Lang

“Para mí, todas esas extrañas pinturas de crímenes, persecuciones de criminales, ejecuciones y desastres naturales (...) tenían el romanticismo de un mundo intocable, repleto de grandes peligros y aventuras extremadamente sangrientas.”

George Grosz

“Grosz sólo mataría desde detrás de una máscara o haría que otros lo hiciesen por él.”

Matthias Eberle

Grosz, contradictorio y voraz lector desde su infancia, pasó de las novelas de trastienda a las de las épicas aventuras de los exploradores del *Wild West* de Karl May y Fernand Cooper (*El último mohicano*) y se sentía fuertemente atraído en su adolescencia por la literatura fantástica y demoníaca: E.T.A. Hoffmann, Gustav Meyrink (*El Golem*), Hans Heinz Ewers (*Alraune*), Barbey d'Aurévilly (el dandy escritor de *Las demoníacas*, ilustrado por Felicien Rops), Flaubert, (*La educación sentimental*), Maupassant, Oscar Wilde, y Wedekind, entre otros autores.

Ya hemos mencionado que su representación de lo femenino (monstruo sexual o prostituta, ergo: futuro cadáver) bebe de esas fuentes decadentistas, tamizada o exacerbada por sus propias obsesiones de un mundo ficticio, extremadamente violento y sangriento, y a la vez por su crudo “sentido de la realidad”, como él mismo decía.

A propósito de sus influencias literarias Grosz comenta:

“Muchos poetas jóvenes dedicaban un canto a la prostituta apostada bajo el farol. También esa era una característica de la época. Se veneraban las obras de Zola, Strindberg, Weininger, Wedekind, naturalistas, ilustrados, masoquistas, anarquistas, adoradores de la muerte y erotómanos. Faltaba poco para el estallido de la guerra (...) Muchos de estos autores enriquecieron mi obra, o por lo menos alimentaron mi personal filosofía de la vida”.

Grosz se deslizaba entre el estilo del dandy aristócrata y decadente y las acciones de los *outsiders*. Por un lado tenía afinidad intelectual con los escritores por él mencionados, y especialmente por Hugo Bettauer y su novela, *Opfer von der Fraumörder* (1922).⁴³ También era amigo de Bertold Brecht, que estrenó en 1928 su famosa *Opera de Tres peniques*, con música de Kurt Weil, en la que se escenifica la vida y muerte de un asesino de mujeres. Por otro lado, al igual que estos autores, se sentía fuertemente atraído por los *freaks* del circo, los sucesos de prensa de crímenes y los seriales de prensa sobre asesinos. Pero sobre todos los asesinos destacaba al antihéroe criminal urbano por excelencia: Jack the Ripper, su favorito.

Escenificación de cabaret de los crímenes de Jack, el Destripador en Berlín, años 20. Fotógrafo anónimo.



Fotografía de George Grosz disfrazado como Jack, el Destripador, amenazando a Eva Peters, en su estudio de Berlín. 1918.



⁴³ La novela de Hugo Bettauer *Opfer von der Fraumörder*, 1922, estaba basada en los crímenes de Landrú. Otra de sus novelas fue llevada al cine por G.W.Pabst con el título *Bajo la máscara del placer*. Hugo Bettauer también escribió en 1922 la novela premonitoria *La ciudad sin judíos* (*Die Stadt ohne Juden*). Fue asesinado en 1925 por un militante nazi.

Recordemos que Grosz en *Lustmord in der Ackerstrase* (Asesinato sexual en la calle Acker, 1916) no sólo firmó con su alias el Dr. William King Thomas sino que añadió el nombre de Jack the Killer. Su identificación con el paradigma del “lustmörder” es tan profunda que se fotografió disfrazado como Jack en *Autorretrato con Eva Peter en el estudio del artista* (1918),⁴⁴ acechando con un cuchillo a una modelo, Eva, con la que se casaría en 1920. Grosz, devoto de la muerte y erotomaniaco, recrea el imposible y funesto romance del matarife y la prostituta como una intersección de discursos sobre la corrupción humana, la sexualidad asesina y la corporalidad grotesca, en el cual la víctima aparece como el agente provocador de su propio asesinato y el criminal como vengador de lo “masculino”. Según indica Maria Tatar los asesinos sexuales son los vengadores de esa virilidad escarnecida; una especie de antihéroes vengadores contra las perversas hembras.⁴⁵

Ya hemos visto como el tema del asesino victoriano y sus émulos era algo recurrente en la cultura alemana, desde Wedekind, Brecht y Lang hasta los vodeviles públicos y/o privados; como apreciamos también en la fotografía⁴⁶ de autor anónimo, realizada en Berlín en 1920, de este otro simulacro de asesino sexual. Vemos a los participantes de este duelo divertidos e imbuidos cada uno en su rol de género. Es evidente que la atracción social hacia este criminal se basa en el alto contenido sexual de sus crímenes. La identificación masculina con el lustmörder es, hasta cierto punto, comprensible, pero la femenina puede obedecer a la adopción de una máscara para participar en los deseos masculinos, como señala Joan Riviere. No obstante, las relaciones SM se basan igualmente en el simulacro, la apariencia y la escenificación de las latencias de ambos sexos más peligrosas y crueles, como las representadas en las dos fotografías. La

⁴⁴ Fotografía de George Grosz con su modelo Eva disfrazado de Jack the Ripper, *Autorretrato con Eva Peters en el estudio del artista*, 1918. Berlín.

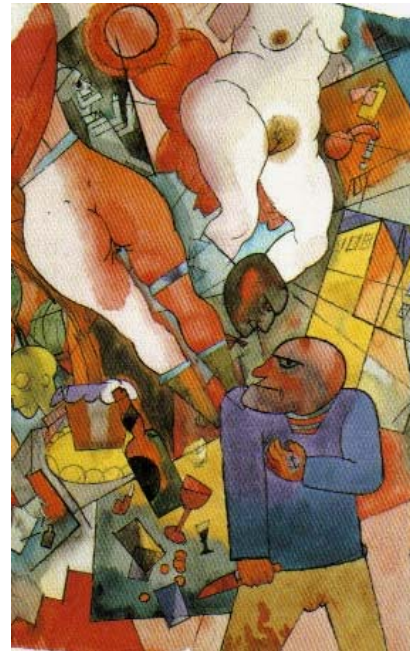
⁴⁵ Tatar, Maria: *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1995, p. 56.

⁴⁶ Fotógrafo anónimo, Berlín 1920: escenificación de los asesinatos de Jack. Contenido en Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House. Los Angeles. 2006

mascarada de Grosz, no exenta de ironía, revela un estado emocional semejante al descrito por Oscar Panizza, escritor admirado por Grosz y al que dedicó un cuadro en 1917 en conmemoración de su entierro:

“Yo no soy un artista, soy un psicópata. Ahora y entonces he usado la forma artística para expresarme a mi mismo. Cuando hago esto, no es porque quiera jugar con formas y colores, o divertir o escandalizar al público, es simplemente para revelar mi alma, como el gemido de un animal pidiendo ayuda.”⁴⁷

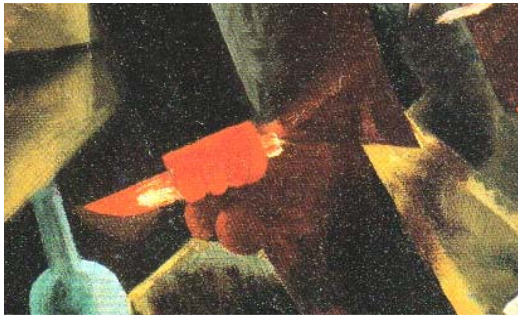
No dejamos de ver un sorprendente parecido físico de Grosz con el protagonista de algunos de sus dibujos y sobre todo con el de la acuarela *Sin título*, 1919.⁴⁸ Un hombre rudo con la cabeza rapada y mandíbula prominente lleva su mano tatuada y un pantalón manchado de sangre, y tan ceñido que marca descaradamente su pene, posiblemente erecto debido a la visión de cuerpos desnudos de mujer. El hombre lleva un cuchillo ensangrentado en su mano y junto a su rostro vemos una cabeza flotando semejante a él, como si fuera su máscara. A su alrededor, en confusa mezcla, se dispersan los cuerpos de dos mujeres, unas botellas y jeringuillas hipodérmicas. Una especie de esqueleto trajeado se vislumbra al fondo de este bodegón humano, naturaleza muerta o a punto de ser asesinada. Todos los placeres excitantes, adictivos y peligrosos de la ciudad danzan alrededor del adicto al crimen, despojado de su máscara o enfrentado a ella.



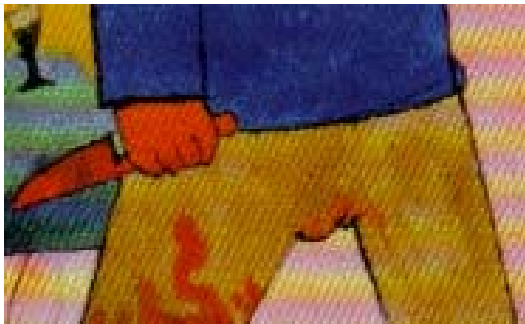
G. Grosz. *Sin título*, 1919.

⁴⁷ Oscar Panizza citado por Ivo Kranzfelder, *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁸ George Grosz, *Sin título*, 1919. Acuarela, 39.8 x 29.2 cm. Kunsthalle in Emdem, Henri Nannem Collection, Stiftung.



G. Grosz. *Der kleine Frauenmörder* 1919.



G. Grosz. *Sin título* (detalle), 1919.

El cuchillo situado tan cerca de sus genitales es el sustituto vicario del falo, el remedo a su impotencia o el refuerzo de su virilidad. En cualquier caso es elemento del crimen insustituible. Como señala Robert K. Ressler en *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*:⁴⁹

“Los asesinatos de Jack el Destripador, aunque no incluían el coito, eran también sexuales, puesto que el arma homicida era un cuchillo y la acometida con el cuchillo en el cuerpo sustituía a la acometida del pene. La mayoría de los policías y psicólogos no han comprendido la trascendencia psicológica del uso del

cuchillo o de otros objetos extraños. En mi libro *Sexual Homicide: Patterns and Motives* (Homicidio sexual: modelos y motivos), analicé con detenimiento este asunto y a esta práctica de recurrir a tales sustitutos del pene la denominé “necrofilia regresiva”, término que ha sido aceptado en los círculos profesionales de criminología. En la mayoría de los asesinatos en serie, entonces y ahora, el arma predilecta ha sido el cuchillo, seguido por el método de estrangulación y, en tercer lugar, la asfixia. Los asesinos en serie no suelen utilizar pistolas, ya que éstas matan a distancia y ellos buscan la satisfacción personal de matar con sus propias manos.”

⁴⁹ Ressler, Robert K.: *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003. p. 79.

La presencia del cuchillo es pues, el eje visible y gravitatorio de otras obras. Como en *Mann mit Messer, der eine Frau verfolgt* (Hombre con cuchillo persiguiendo a una mujer) 1917,⁵⁰ y en *Die Menschen sind Engel* 1918.⁵¹ Son acuarelas semejantes, con el mismo hombrecillo rabioso armado persiguiendo a una mujer espantada, mientras dos hombres apenas esbozados se vuelven furiosos contra el acosador. Estas obras son la ejemplificación de que (homenajando el título del film de Fritz Lang) el asesino está entre nosotros: Jack (siempre al servicio de las damas) es el hombre anónimo entre la multitud, un respetable burgués que oculta al asesino sexual. Este frenesí sexual-homicida es lo que lleva a María Tatar a afirmar:

“(…) la mujer se convierte en el enemigo. Ellos reparan el trauma matando a lo femenino.”⁵²

G. Grosz, *Die Menschen sind Engel*, 1918.

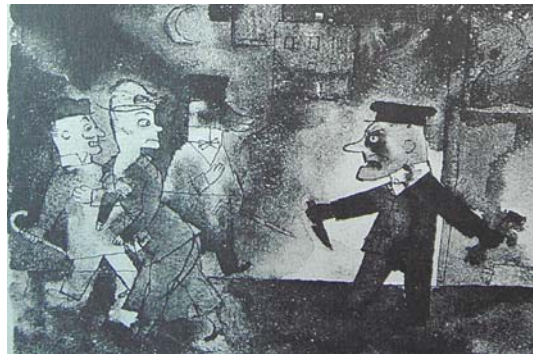
⁵⁰ George Grosz, *Mann mit Messer, der eine Frau verfolgt* (Hombre con cuchillo persiguiendo a una mujer) 1917.

⁵¹ George Grosz, *Die Menschen sind Engel*. 1918. Acuarela, plumilla y pincel.

⁵² Tatar, Maria. *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey, U.S.A, 1995, p. 78.



George Grosz.
Dibujo S/T. 1916.



G. Grosz, *Mann mit Messe, der eine Frau verfolgt*, 1917.



No sólo matando, sino ensañándose con el cuerpo hasta lo inimaginable. George Grosz representa en diferentes obras la fascinación voyeurística por el descuartizado cuerpo residual. En el óleo titulado *John, der Frauenmörder* o *John, the Lady Killer*⁵³, (John, el asesino de mujeres), 1918, Grosz rinde homenaje al nombre de Jack (diminutivo de John): un hombre con traje y sombrero abandona una estancia donde permanece un cuerpo de mujer, como una muñeca dislocada, fragmentado y mutilado, y aún así es un cuerpo erotizado por la mirada del artista. Un ramo de flores nupcial, abandonado al lado del cadáver indica que ha habido un previo cortejo y un evidente rechazo.



G. Grosz. *John, the Lady Killer . John, der Frauenmörder*. 1918.

⁵³ George Grosz, *John, der Frauenmörder*, (John, el asesino de mujeres), 1918. Óleo sobre

Contra la seducción e indiferencia femenina el castigo es la violación, y si la impotencia lo impide, entonces es la mutilación. John, *el asesino enfermo de amor*, se venga y actúa como Moosbrugger, el asesino de prostitutas de ínfima calidad, que “rechazaba la lascivia como motivo del asesinato porque siempre había sentido aversión a las mujeres”, retratado por Robert Musil en *El Hombre sin Atributos* (1930/42):

“[...] sirva esto de fundamento a mi brutalidad [...] había esperado que fuera más cruel de cómo en general me imaginaba yo a las hembras [...] las ladinas mujeres eran las que se aliaban contra él [...] él evitaba su encuentro para no dejarse seducir; pero no siempre podía [...] y pronto se cruzará con una serpiente venenosa, una zorra que se burlará del hombre y lo embaucará con su comedia hasta agotarlo [...] detrás de tales mujeres se esconde otro hombre dispuesto a faltar y mofarse [...] apuñaló su cuerpo hasta separarlo definitivamente de sí mismo [...] Aquella mujer no podría ya mofarse de un hombre [...] hablar de sensualidad no era el caso, sino de asco y desprecio; luego tenía que haber sido un homicidio provocado por la sospechosa conducta de aquella mujer, de aquella “caricatura de mujer”...”⁵⁴

La impotencia + el despecho + el desprecio + la misoginia + la venganza sádica = forman la bomba de relojería en la que se convierte *El pequeño asesino de mujeres* que retrata Grosz en *Der kleine Frauenmörder*⁵⁵ 1918. Apuñala su cuerpo, a la manera de Moosbrugger, hasta separarlo definitivamente de sí mismo, para erradicar a su obsesión. Y no sólo matándolas sino degradando a la mujer –prostituta desnuda– hasta lo máximo, sobre todo su cadáver es profanado: la mutilación le hace perder su identidad y condición de ser humano, la convierte en un amasijo informe de carne, en una vulva agrandada hasta el cuello, senos cortados, órganos

lienzo, 86.5 x 81 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

⁵⁴ Musil, Robert. *El Hombre sin Atributos*, Anagrama, Barcelona, 1988, ps. 87-92.

⁵⁵ George Grosz, *Der kleine Frauenmörder* (El pequeño asesino de mujeres), 1918. Óleo sobre lienzo, 66.8x66.8cm. Colección privada.

de reproducción y vísceras extraídas, miembros convertidos en carne de matadero clandestino.



G. Grosz. *Der kleine Frauenmörder*. (El pequeño asesino de mujeres) 1918.

La sangre derramada es el lubricante favorito y sustituye al semen. Sólo así, la mujer puede satisfacer carnalmente el perverso deseo sexual, la lujuria de sangre de su cliente-asesino, que a veces incluso la devora o vende su carne, como hacía Kürten, o Haarmann con sus niños y adolescentes. De nuevo, Robert K. Ressler nos indica:

“Es importante destacar que el componente sexual de estos asesinatos no está relacionado con una sexualidad normal, sino que engloba un amplio espectro de satisfacciones perversas de carácter sexual. La venganza, la expresión de poder y la dominación son elementos que están presentes, entre otros similares, en el acto de matar, así como la necesidad de humillar a la víctima e incluso de degradarla a una categoría inferior a la de objeto. Cuando los asesinos agreden o mutilan un cuerpo, están expresando su deseo de despojarles de todo vestigio de humanidad. En muchas ocasiones, al ser detenidos, expresan su sorpresa de que la sociedad se preocupe tanto por sus víctimas, por las que ellos no sienten más que desprecio.”⁵⁶

Grosz recrea pues, las imágenes de sangre y crueldad irracionales y semi clandestinas que tanto le fascinaron de niño, vistas en los de barracones de feria donde se representaban esas escenas que según sus palabras:

“(…) no se basaban en ninguna teoría, no expresaban ninguna idea elevada ni anémica. Muy por el contrario, la sangre solía tener gran importancia en la mayoría de ellos. (...) Pero no olvidemos que entonces había un régimen que velaba con severidad por la moral pública, y que era de mal gusto mostrar sin tapujos todo lo que olier a sangre y crueldad. (...)”⁵⁷

Hemos visto a uno de los dos asesinos de Grosz caracterizado al parecer como si fuera un judío, concretamente *John, der Frauenmörder*, con la tez amarillo verdosa. No creemos que Grosz tuviera un particular comportamiento racista al hacer este personaje en concreto, ya que él mismo se apropiaba del rol de Jack the Ripper. Pero recordemos que la prensa victoriana recogía sus hazañas estremecedoras, atribuyendo su identidad a judíos, carniceros, cirujanos dementes, aristócratas o artistas... seres un tanto al margen, los extranjeros, los extraños o raros, en suma: los

⁵⁶ Ressler, Robert K.: *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003. p. 80

⁵⁷ George Grosz: *Op. cit.*, p. 58.

“otros”. El desconocimiento de la verdadera personalidad de Jack lo convierte en una figura mítica, en la cual se anulan los límites entre realidad y ficción... “Lo que fascina no es lo agradable sino lo insondable”.⁵⁸ El enigma de su identidad, de su otra cara, oscura e imprevisible, solo se desvela a sus víctimas.

Finalmente, estas imágenes de Grosz, puede que fueran un catalizador de sus pulsiones de muerte, el enunciado de un crimen y no su recreación, y que, como diría Foucault, las recrea para disfrutarlas y a la vez para desactivarlas.

“No digo las cosas porque las piense (...) Las digo, más bien, con un propósito de autodestrucción, para no tener que volver a pensarlas nunca, para estar seguro de que a partir de ahora en más vivirán por su cuenta fuera de mí o de que morirán una muerte en la cual no deberé reconocerme.”⁵⁹

Al mismo tiempo, su obra es apenas una insignificante muestra de la barbarie humana, que cometida por los mismos nazis que le tacharon de artista degenerado alcanzó las proporciones de holocausto. Paradojas de los defensores de la perfección del cuerpo y del arte ario, que acabó convirtiendo a los que se diferenciaban de su canon estético e ideológico en polvo y cenizas. Grosz en sus memorias realizó una mirada retrospectiva:

“Lo que vemos ahora, convertido en una espantosa realidad, no se manifestó hasta que llegó la guerra, y después la posguerra. (...) todavía no se había iniciado la época de los campos de concentración, de los fusilamientos en masa, del odio racista y clasista. Pero yo sospechaba ya su existencia, sentía que en aquellos cuadros se manifestaba parte del horror y del placer destructivo.

⁵⁸ Palacios, Jesús. *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*. 1998, Ediciones Temas de Hoy, S.A. Madrid, p. 47.

⁵⁹ Entrevista con Foucault en 1971, *Íbidem*. P. 301

(...)¿Existía algún poder superior que me advirtiera, aunque de modo primario, de la inminencia de la crueldad, la sangre y los crímenes que presenciaremos después?⁶⁰

Su final es conocido. En 1932 los camisas pardas arrasaron su estudio. Emigró a EEUU pocas semanas antes de la subida de Hitler al poder en 1933. Sus libros ilustrados ardieron en la ceremonia de la inquisición nazi en la universidad de Humboldt. 285 de sus obras fueron requisadas, le quitaron la nacionalidad alemana y confiscaron los bienes de su mujer, Eva. Sus obras nunca volvieron a alcanzar la fuerza que tuvo en su época en Weimar.

⁶⁰ George Grosz: *Op. cit*, ps. 26 y 27.

3. OTTO DIX. LA PINTURA COMO CRIMEN

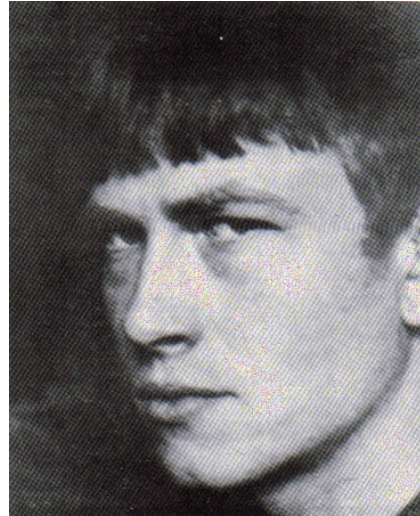
“Dix está maduro para la academia mientras la fiscalía convierte su pintura en un crimen.”

Karl Scheffler.

“Tiene 30 años. Su rostro germánico de corte anguloso está devastado, gris. Tiene la boca del hombre despiadado e impulsivo (...), los ojos grises del hombre frío y analítico (...) la frente amplia, abombada sobre los ojos, del pensador desesperado (...) Sus musculosas manos de obrero están descuidadas, pues es proletario por nacimiento, por instinto, por rebelión. Odia a los burgueses, a los círculos de intelectuales, amantes del arte y compradores de arte (...)

Ilse Fischer.

Otto Dix (Gera,1891/ Singen, 1969) fue calificado de “pintor reaccionario de oscuros temas” y desacreditado como “inventor de obscenidades contrarias a la moral”.¹ Sus obras representaban al “mundo como un inmenso burdel poblado de prostitutas y proxenetas”, mutilados y desechos supervivientes de la guerra, mendigos y asesinos escondidos bajo la respetable máscara del burgués.



Otto Dix, 1912.
Otto Dix, 1913.



Otto Dix, 1913

¹ Ulrike Lorenz: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. España. 2006.

Como no podía ser menos, con el advenimiento del nazismo en 1933 fue tachado públicamente –u honrado, si bien se mira– de “artista degenerado”. George Grosz y Otto Dix son un fiel exponente de lo que los nazis catalogaron como “Arte Degenerado”, ya que incumplieron uno de sus principales mandatos, recogido en su proclama número 7:

“Contra la representación del mundo como un inmenso burdel poblado de prostitutas y proxenetas...”²

Al igual que Grosz, Heartfield y otros dadaístas participó en la “Primera Exhibición Internacional Dada”³ de 1920 con el cuadro titulado *Kriegskrüppel (mit Selbstbildnis)* (Mutilados de guerra (con autorretrato)). También, y a su pesar, fue la estrella de la exposición titulada *Spiegel des Verfalls* (Espejo de la decadencia / Imágenes de la depravación) en Dresde en 1933. Esta fue la primera, o el preludio, de una serie de exposiciones inquisitoriales organizadas por el Gobierno nazi que posteriormente recorrieron toda Alemania bajo el título genérico de *Entartete Kunst*. La inauguración oficial fue en la Haus der Kunst en Munich en 1937, donde se volvió a exhibir por última vez su cuadro de *Mutilados de guerra*. Finalmente fue destruido en 1942 en Berlín, ya que se le consideraba “un sabotaje militar del pintor Otto Dix”.⁴

Aunque no estuvo tan implicado políticamente como Grosz (de hecho rechazaba adherirse a cualquier ideología), sufrió fuertes represalias, denuncias y procesos por la “pornografía, obscenidad y decadencia” de sus obras. También fue destituido de sus cargos académicos ya que fue catedrático en la Academia de Bellas Artes en Dresde, ciudad arrasada por los aliados al final de la 2ª Guerra Mundial. 260 de sus obras, incluso las

² Texto del panfleto contra el *Entartete Kunst*, recogido en *Arte y Arquitectura nazi*, documental emitido en “Documentos TV2”, 1994.

³ Inauguración de la “Primera Exhibición Internacional Dada” en la Burchard’s Gallery, Berlín, 30 de junio 1920. Colgado el cuadro de Otto Dix *Die Kriegskrüppel (mit Selbstbildnis)* (Mutilados de guerra (con autorretrato), 1920. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm.

⁴ Hitler comentó delante de las obras de Dix: “Es una lastima que no se pueda encerrar a estas personas”.

menos ofensivas, fueron confiscadas y destruidas por los nazis en el parque de bomberos de Berlín.

Aunque optó por no huir de Alemania, finalmente tuvo que sufrir una suerte de exilio interior y exterior, refugiándose en su casa del lago Constanza.⁵ Redujo su actividad artística a la temática paisajista e historicista, basada en la técnica pictórica de los maestros alemanes antiguos (Durero, Friedrich, Grünewald), y en la temática de alegorías cristianas contemporáneas.

La experiencia sufrida en las trincheras de la 1ª Guerra Mundial marcó profundamente a Dix, al ver el destino de la “carne de cañón” al que eran abocados los miembros de su generación como él mismo. La furia se convirtió en alegato artístico, la violencia en crudeza expresiva, el arte en una mezcla ecléctica de estilos e *ismos*, los más contemporáneos pero con la base técnica y humanística los maestros antiguos, buscando una manera veraz y directa de transmitir sus impresiones brutales sobre el mundo. Su obra se convirtió en un espejo de la decadencia de sus contemporáneos, pero no fue un espejo deformante sino de un realismo insoportable.

Dix se consideraba a sí mismo un artista del espíritu dionisiaco y nihilista; la lectura de Nietzsche fue fundamental en su formación intelectual, en su negación del sistema de valores de la época, en el desvelamiento de la hipocresía de las apariencias y en la invención de sus propios mitos. Por ello le enfureció la apropiación retorcida e interesada de los nazis de la filosofía *nitzscheana*. También admiraba a Frank Wedekind, al que incluso dedicó una acuarela; su drama *El Espíritu de la tierra. La caja de Pandora*, donde narra el romance cruento entre Jack y Lulú, es clave para su recreación artística del Lustmörder. La innovación narrativa del *Ulises* de James Joyce y su ruptura del

⁵ Se autoexilió cerca de Suiza, junto al lago Constanza, alejado de Berlín y Dresde. El único estilo artístico aceptado era el impuesto por el partido nazi: exaltación de la grandeza del cuerpo ario y del pueblo alemán. Participó también como reservista en la Segunda Guerra Mundial; fue hecho prisionero pero lo reconocieron los aliados y tuvo un tratamiento de consideración por su arte.

lenguaje espacio temporal, lo marcó hasta el punto de intentar traducirlo al lenguaje plástico en su *opus magnum* "Metrópolis".

Dix realizó una demoledora radiografía de la gran ciudad, la Metrópolis de ostentosos lujos y placeres que no consiguen tapar las míseras condiciones de vida de sus habitantes: burgueses especuladores, excombatientes en paro y/o mendigos mutilados, bohemios, marineros y militares, proletarios desesperados y algún que otro asesino sexual son los hombres que entrecruzan sus miradas y deseos con prostitutas de los burdeles más elegantes y los arrabales más marginados.

Dix y Grosz utilizaron sus pinceles y grafitos como bisturís para diseccionar no sólo los cuerpos físicos en toda su miseria, fealdad y decrepitud, sino también al corrupto cuerpo social. Meticulosos estudiantes y practicantes de anatomía *gore* los dos artistas mostraron una especial compulsión por el interior del cuerpo humano, por la víscera y la psique.

Ambos artistas retrataron las traumáticas imágenes del campo de batalla y del matadero doméstico clandestino, más que como una metáfora del nazismo como una manifestación de lo siniestro freudiano, lo reprimido y oculto que siempre acaba por revelarse de una forma monstruosa. El lado oscuro de la personalidad no pertenece a una época o sociedad concreta, aunque se reprima o anestesia siempre está latente, pero en determinadas circunstancias, sociales y personales, emerge con especial virulencia. Ya sea en forma de asesino en serie solitario y urbano, o en forma de asesinos en masa institucionalizados y legalizados en el campo de batalla.

3.1. EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS

“La guerra tiene algo embrutecedor: hambre, piojos, fango, esos ruidos enloquecedores (...) Mirando cuadros más antiguos, he tenido la sensación de que falta por exponer una parte de la realidad: lo repulsivo. La guerra fue una cosa repulsiva, y pese a todo, imponente. No podía perdérmela. Hay que haber visto a los hombres en ese estado voraginoso para saber algo sobre ellos”

Otto Dix

“Yo pinto naturalezas muertas. La furia no se puede pintar”

Otto Dix.

Dix se alistó voluntario a la guerra, ya que quería “experimentar todas las oscuridades de la vida”, vivirlo todo en primera persona...“ser crucificado uno mismo”⁶; y se convirtió en un cronista del horror. Los grabados de *Kriegsmappe* (La Guerra, 1923 / 24) se denominaron también *Actas del infierno*,⁷ por la violencia de sus imágenes, por la representación de la crueldad del hombre visto como un lobo para el hombre, y la veracidad obscena de los cadáveres descompuestos.

Su archivo visual y su paleta cromática fueron extraídos de sus experiencias vividas en el fango de las trincheras en Flandes y Bielorrusia, y de la



Otto Dix. Grabado de *Kriegsmappe*, 1923 / 24.

⁶ Declaraciones de Otto Dix recogidas por Eva Karcher: *Dix*, Taschen, Köln, 1992, p. 35.

⁷ Ulrike Lorenz: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. España. 2006, P.: 160.

visión de cuerpos y mentes mutilados en mil maneras. Sólo Goya fue capaz anteriormente de mostrar la crudeza e inhumanidad de la guerra y la violencia destructora del hombre. Dix añadió no sólo lo que él vio, también se inspiró en las fotografías sobre la guerra de Hugo Erfuth y Ernst Friederich. Incluso realizaba bocetos de los cadáveres del departamento de patología del hospital de Friedrichstadt.⁸ Su peculiar estilo combinaba la veracidad y exaltación estética del *pathos* de los grabados de Goya, con la carnalidad semi-putrefacta de los cristos de Grünewald y Holbein, la técnica pictórica de Brueghel y Cranach y las lecciones de anatomía de Rembrandt sobre la mesa de disección de un hospital de campaña.

Su *Kriegsmappe* es un cuaderno del campo de batalla surcado por cicatrices tan profundas como las trincheras por donde ha rodado. Es una



O. Dix. *Soldat und Nonne*, 1924.

obra proscrita por revelar la otra cara del “héroe” alemán. Y donde mejor vemos esa cara (oculta) es en *Soldat und Nonne* (Soldado y monja, 1924)⁹, donde un brutal soldado, de espaldas a nuestros ojos, está presto a consumir su violación de una monja, que prefigura en su rostro –una calavera– su aciago final.

Después de haber visto toda clase de atrocidades en la guerra y el despertar de los más bajos instintos del hombre contra el hombre, éste se revuelve contra la mujer, ya que es su “enemigo por naturaleza”, con el que siempre combate, por odio o por placer, en los países enemigos o en las trincheras urbanas o

⁸ Eva Karcher: *Dix*, Taschen, Köln, 1992, p. 42.

⁹ *Soldat und Nonne* (Soldado y monja) 1924. Grabado al aguafuerte sobre papel. 19.5 x 14 cm. Galerie der Stadt, Stuttgart.

domésticas. Es bien sabido que las primeras víctimas de cualquier conflicto militar son civiles, y que la violación es sistemáticamente usada como arma contra el enemigo y sobre todo contra la mujer. Son frecuentes las violaciones de hombres de una etnia o de una religión contra las mujeres de su contrario, o incluso por parte de los cascos azules de la ONU en sus misiones en África, o por los soldados norteamericanos contra los iraquíes, hombres o mujeres. La violación es un arma que mata lentamente, como la lluvia radioactiva sus efectos duran después de haber sido realizados.

La mirada implacable de Otto Dix muestra a la guerra en su doble operación: no sólo como destructora o mutiladora física de hombres, sino también como metafórica castración de la virilidad del hombre. Pero lo más revulsivo es mostrar la otra cara de la guerra: una cara sin heroísmo ni gloria, una cara que su sociedad no soportaba ver. La experiencia en las trincheras convirtió a cantidad de militares jóvenes, maduros y viejos en desechos humanos, arruinados física y psicológicamente, mutilados, sin trabajo y desesperados.

Los podemos ver en la fotografía¹⁰ que muestra una Manifestación de mutilados supervivientes de la Primera Guerra Mundial, yendo hacia el Ministerio de la Guerra en Berlín en 1918 para reclamar unos subsidios inexistentes y denunciar a los responsables de su abandono social. Son hombres sin atributos, carne de cañón convertida en carne para la miseria, rechazados por la misma sociedad que los ha



Manifestación de Mutilados supervivientes de la Primera Guerra Mundial, en Berlín, Diciembre 1918.

¹⁰ Manifestación para reclamar subsidios de mutilados supervivientes de la Primera Guerra Mundial, yendo hacia el Ministerio de la Guerra, Berlín, Diciembre 1918.

sacrificado. Sus cuerpos, aún tullidos y castrados, conservan sus uniformes o trajes civiles que les confiere cierta dignidad de “héroes y mártires”. Sin embargo, la sociedad no suele verles así.



Otto Dix, *Der Streichholzändler I*, 1920.



Otto Dix. *Prager Strasse*, 1920.

Esa otra cara más amarga la representa Dix en *Prager Strasse*, 1920¹¹. En una de las calles más elegantes de Dresde, Dix nos muestra a esos ex soldados con cuerpos grotescamente mutilados, como marionetas descoyuntadas, mitad hombre, mitad artillugio mecánico; son hombres chatarra, residuales, mendigando frente el escaparate de una tienda de ortopedia, con miembros más bellos y limpios que los que han perdido.

Sus cuerpos son un molesto recuerdo de una guerra perdida, y un insulto por el contraste entre sus cuerpos-muñones comparados con los considerados como “normales”, completos. Su deformidad es como una impureza contagiosa.

Sólo Luís Buñuel fue capaz de hacer un retrato tan descarnado y cruel sobre los seres marginados y mutilados, años después en México D.F. en su film *Los Olvidados*, 1950.

¹¹ *Prager Strasse*, 1920. Óleo sobre lienzo y collage, 101 x 81 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

Los transeúntes pasan sin querer ver a los hombres invisibles, tullidos o ciegos, los más marginados de los mismos proletarios, como en *Der Streichholzänder I*, (El vendedor de cerillas I), 1920¹². Estas obras de Dix pretenden desmitificar el heroísmo de la guerra y resaltar sus consecuencias en la vida civil, con la representación de los cuerpos imperfectos, lejos de la armonía del canon viril clásico nazi que se exaltaría después. La sociedad alemana, nacionalista y militar, al mismo tiempo condena a sus soldados y mutilados (física, moral y socialmente) a la miseria y el paro.

Estos excombatientes (casi toda la población masculina en edad militar, incluyendo adolescentes), según Maria Tatar, son seres con crisis de identidad, con la armadura de su virilidad amputada, quebrados y resentidos hacia las mujeres, a las que consideran como traidoras que han permanecido en la retaguardia a salvo, y a las que perciben como una amenaza contra su poder económico, social y sexual. A consecuencia de la guerra y la incorporación de las mujeres al mercado laboral, tradicionalmente ocupado por los hombres, la crisis de identidad patriarcal adquiere características cada vez más agresivas, e intentan volver a confinar a las mujeres en los únicos lugares que los hombres entienden que les es propio: el hogar y el burdel.

Sin embargo, el estatus social de la mujer obrera era poco menos que nada, y el de la prostituta aún menos. Lo podemos ver en el crudo dibujo de la Postal de Weimar titulada *El precio de la carne ha caído*, de 1924¹³. En plena época de devaluación de la moneda, la cotización de la mujer en el mercado de la carne ha descendido según la frescura de su



Niños jugando con marcos devaluados, 1923.

¹² Otto Dix, *Der Streichholzänder I*, (El vendedor de cerillas I), 1920. Óleo sobre lienzo y collage, 141.5 x 166 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

¹³ Postal de Weimar, *El precio de la carne ha caído*, 1924. Contenido en Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House. Los Angeles. 2006.

cuerpo, desde la lolita impúber (precio incalculable) hasta la más madura, 4000 marcos, es decir: nada, valor nulo, teniendo en cuenta que los niños jugaban con paquetes de millones de marcos inservibles.



El precio de la carne ha caído, de 1924. Postal de dibujante anónimo en Weimar

Prácticamente todas las representaciones de la mujer de Dix son imágenes ciertamente misóginas donde la feminidad de la mujer está reducida a una venalidad grotescamente exhibida. La relación entre las prostitutas y los hombres, mutilados o no, son crueles caricaturas de la virilidad y la feminidad. Dix parece comparar los estragos de la guerra con los de la sífilis, como consecuencia corrompida de la prostitución, y equiparar la destrucción letal de la guerra con la ocasionada por la mujer en la guerrilla urbana. Por lo tanto los hombres que Dix representa son, por un lado, soldados mutilados o perturbados por la guerra, y por el otro, asesinos sexuales, ambos combatientes del "mal".

En casi todas sus obras Dix presenta sin tapujos moralistas la abyección y a la vez la atracción por las formas extremas de la fealdad y la sexualidad sin tabúes. Su fascinación hacia ambas es debida precisamente por el rechazo social hacia ellas, hacia las que él considera excitantes,

extravagantes y nuevas formas de la belleza y la sexualidad. En el Tríptico de su *opus magnum*: *Grofsstadt* (Metrópolis/La gran ciudad), 1927/28,¹⁴ vemos ejemplificados el choque frontal de los contendientes masculinos y femeninos, sobre todo en los dos paneles laterales. Al parecer la lectura del *Ulises* de James Joyce, traducido al alemán en 1927, impactó profundamente a Dix. Sobre todo por la ruptura con la estructura narrativa convencional, y quiso trasladar a este lienzo las condiciones de espacio-tiempo relativas, y simultanear las escenas y planos de realidades, perspectivas y acciones diferentes, algo que ya había explorado en *Altar de los caballeros* en 1920.

Dix convirtió el tríptico, soporte tradicionalmente asociado a lo religioso y sagrado, en el soporte de una epifanía profana, escenificando las vidas corruptas y disolutas sin posibilidad de redención de la Metrópolis-Babilonia, y estableciendo una nueva iconografía de meretrices y mutilados, bailarinas y músicos, burgueses y especuladores. El boceto preparatorio es vibrante, fresco, inmediato; el paso al óleo le hace perder esa frescura, pero no su intencionalidad crítica con la sociedad de su época, de la Metrópolis moderna mostrada a la manera de las vanitas: cuerpos y carnes fútiles y perecederas.

En el Panel lateral izquierdo del Tríptico vemos a un mutilado que conserva su raído traje de soldado, sosteniéndose a duras penas



Otto Dix, *Grofsstadt*, panel lateral izquierdo, 1927/ 28.

¹⁴ Otto Dix, *Grofsstadt* (Metrópolis/La gran ciudad), Tríptico, 1927/28. Técnica mixta sobre madera, 181 x 402 cm. Paneles laterales: 181 x 101cm cada uno. Panel central: 181 x 200 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

sobre las muletas y los muñones con prótesis de madera. Su condición de marioneta se acentúa por el desden con el que la ajada ramera le mira mientras enseña sus piernas. Esta escena es la más sórdida del tríptico, con su callejuela de arrabal y borrachos embrutecidos arrastrándose por el suelo. El contraste es más que evidente con el Panel lateral derecho de Metrópolis.

En primer término vemos a unas prostitutas de lujo, bellos objetos vivientes desfilando como las chicas de la revista “Ziegfeld Follies” o las “Tillers- Girls” de EEUU. Se exhiben en una ostentosa auto publicidad de su mercancía, de su cuerpo; ellas son el símbolo de la explotación social y de la decadencia moral. La primera de ellas lleva un traje de raso que la convierte en una gigantesca vulva rosada, rodeada de boas de pieles venéreas. Es el atributo no sólo de su profesión sino de su género, el de las mujeres representativas de esa Nueva Babilonia, la Metrópolis del Pecado y el Exceso. Ella encarna la fusión entre mujer y serpiente, es el símbolo del paraíso terrenal del vicio y la corrupción, el laberinto de los placeres de quien pueda pagarlos y el infierno de las miserias terrenales de los expulsados de ese paraíso. Nos recuerda a *Madame Edwarda*, una prostituta de París, o una ménade moderna de la que emana una sexualidad que sólo conduce a la violencia más exasperada; Bataille traza su retrato en la novela homónima:

“Es *en ella* –en su cuerpo, en sus “besos enfermos”, en sus “ojos bajos”, en sus espasmos de gozo y en sus “contorsiones”, en el centro mismo, en suma, de su carne, esa “herida palpitante” de la vulva que desde el inicio se le muestra abierta al narrador– y no *alrededor de ella*, no en su peinado o en los drapeados de un vestido improbable, donde hallamos el *Pathosformel* y el elemento dionisiaco (...)”¹⁵

¹⁵ La citas entrecomilladas son de Bataille, incluidas por Georges Didi-Huberman en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 110.

El desfile de bellezas venéreas pasa ante un hombre amputado y con un parche que cubre su nariz. Sentado justo a la altura de su abertura nada secreta, el mendigo excombatiente amaga un saludo militar ante esa mujer reducida a vulva andante, gigante, monstruosa; es un hombre que exhibe esa doble castración producto de la guerra: sus muñones donde deberían de estar sus piernas, y esa castración laboral, social y psíquica, y la impotencia económica y física.

Ese hombre es como un purulento forúnculo ornamental, excretado por la arquitectura con la comparte el mismo color. Sus ojos traslucen odio, codicia, resentimiento, lujuria e impotencia. Son dos mundos en choque, confrontados por un segundo en un breve estallido de belleza y en una eterna condena a la miseria. Ellas

ofrecen sus cuerpos y sexos como frutos prestos a ser consumidos, pero se exhiben ante quien no puede comprarlas ni satisfacerlas. Los cuerpos de los hombres ya han sido desmembrados, como las piezas de caza que cuelgan de la mesa de la vanitas: naturalezas muertas a punto de descomponerse, vanidad de vanidades, todo es vanidad. Metrópolis es la gran urbe-ubre femenina, y el escenario donde conviven sin tocarse ni mezclarse las meretrices de Babilonia y los hombres exiliados del paraíso de los placeres carnales. La obra es como una oda envenenada al triunfo de la sexualidad femenina frente al cuerpo masculino mutilado y la virilidad amputada. Ante la transformación de los valores patriarcales existentes, sobre todo el de la primacía sexual del macho, a éste le queda como único recurso a su impotencia la violencia.



Otto Dix, *Großstadt* (Metrópolis/La gran ciudad), Tríptico, 1927/28. Panel lateral derecho.

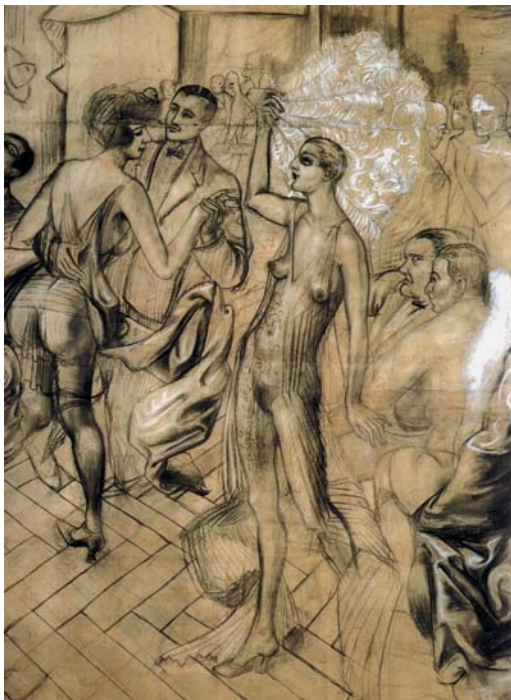
3.2. DAMAS DE CABARET: ANDROGINA Y DOMINATRIX

“Al mismo tiempo todo lo excéntrico suscita en él ecos apasionados (...) puede vagar (...) con un aspecto desaliñado, o poseído por una vanidad pueril, preocupado por su traje, por su peinado. Un esclavo de la apariencia reacciona por instinto al otro sexo. No existe casi ninguna mujer que él no desee; no por una desmesurada masculinidad, sino por la obsesión de conocerlas de raíz”.

Ilse Fischer

“El cuerpo es (...) el punto de partida de la discusión (...) Lo femenino y lo sexual se conciben como misterios de una barbarie y plenitud atrayentes y al mismo tiempo amenazantes.”

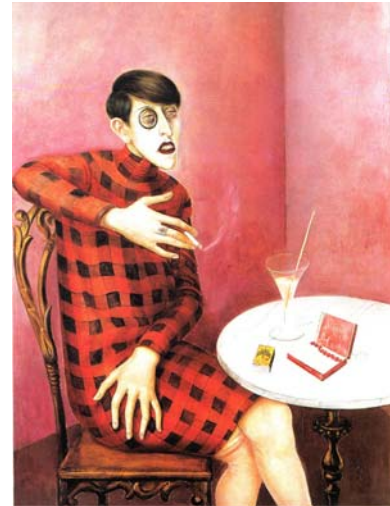
Eva Karcher



Otto Dix, Boceto para *Grofstad*, 1927/28.

Dix fue un outsider dentro del mismo ambiente artístico, un solitario, dandy dadaísta, elegante y experto bailarín. Como Grosz, cuidaba su estilo e indumentaria, y consideraba que el dandysmo era una actitud ante la vida; cultivaba una pose ciertamente decadente, era atildado, seductor y visitante de cabarets y locales de ambiente del “Swinging Berlin”: Jim, Jimmy y Toy eran sus alias. Le interesaba también la imagen excéntrica cultivada por las mujeres. Ellas siguen siendo representadas estéticamente y éticamente con el

arquetipo iconográfico de ídolos de perversidad de Munch y Kubin, pero ambientada en la época de entreguerras y con la añadidura del corte de pelo a lo *garçonne*, lo que acentúa su ambigüedad y su presunta liberación. Como la ambigua figura central del Tríptico de Metrópolis¹⁶, un travestí, al parecer; es como una Isis con velos, una enigmática figura, esbelta y radiante de cabello cortísimo y cuerpo semi desnudo que no hace sino acrecentar el misterio. A su alrededor danzan u observan los meros comparsas.



Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden*, 1926.

Lo podemos observar especialmente en *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* (Retrato de la periodista Sylvia von Harden), 1926.¹⁷ Cuando Dix la descubrió sentada en el Romanisches Café en 1926, exclamó: “¡Es preciso que yo haga su retrato! ¡Absolutamente!”. Y así, inmortalizó su traje moderno, su carácter de mujer emancipada, su monóculo, su corte de pelo a lo *garçonne*, sus cigarrillos y su copa, y sobre todo su rostro orgulloso de su diferencia. Sylvia von Harden es el paradigma de la mujer andrógina o ginadroide estudiada por Magnus Hirschfeld. Tiene un equivalente o doble especular en la fotografía de August Sander, titulada *Rundfunksekretärin* (Secretaria de la radio), 1931.¹⁸



August Sander, *Rundfunksekretärin*, 1931.

¹⁶ Otto Dix, Boceto para *Großstadt* (Metrópolis/La gran ciudad) 1927/28. Tiza, lápiz, sanguina, carboncillo y color opaco sobre papel montado sobre lienzo, 181 x 200 cm. Kunstmuseum Stuttgart

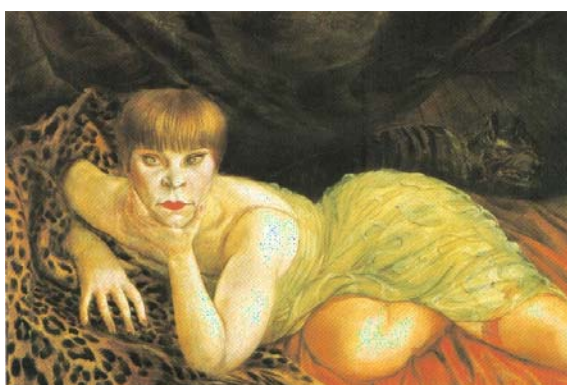
¹⁷ Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* (Retrato de la periodista Sylvia von Harden), 1926. Técnica mixta sobre madera, 120 x 88 cm. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.

¹⁸ August Sander, *Rundfunksekretärin* (Secretaria de la radio), 1931. Fotografía. Agust Sander Archiv / SV Stiftung Kultur, Köln.

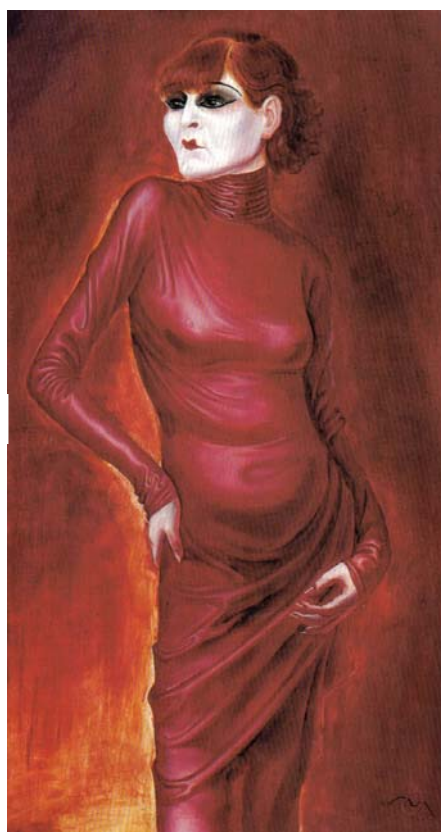
En los retratos de la famosa Anita Berber, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925,¹⁹ y *Dirne (Halbakt)* 1925²⁰, Otto Dix condensa la expresividad de la mujer fatal de vida disipada y excesiva en todos los sentidos: prostituta ocasional, bailarina por devoción, cocainómana (el vicio de moda) y dipsómana. Sylvia von Harden y Anita Berber son criaturas de un mundo naciente y al mismo tiempo crepuscular, son la imagen de la nueva mujer: andrógina, independiente y solitaria pero siempre fiel al canon de ídolo de perversidad finisecular



O. Dix, *Dirne (Halbakt)*, 1925. Cartel *Cocain*, 1925.



O. Dix, *Liegende auf Leopardenfell*, 1927.



O. Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925.

¹⁹ Otto Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925. Tempera sobre tabla contrachapada, 120 x 65 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

²⁰ Otto Dix, *Dirne (Halbakt)*. Prostituta (Semidesnuda). Acuarela y lápiz sobre cartón, 51 x 34. 2 cm. Kunstsammlung Gera.

Donde más se evidencia la reminiscencia decadentista es en *Liegende auf Leopardenfell*, (Yacente sobre piel de leopardo), 1927.²¹ Es una auténtica *femme fatale*: permanece yacente pero en tensa espera, como una tigresa presta a lanzarse sobre cualquier desprevenido espectador, como el extraño felino que se recuesta tras la curva de su cadera. En ella está vigente la latencia sadomasoquista de la Venus de las pieles; su mirada y sus garras preludian placeres más que dolorosos al hombre que se atreva a acercarse. Como en el dibujo de *Dompteuse*, 1922,²² donde una robusta fémina ataviada con un ceñidísimo pantalón porta un látigo y un arma, evidentemente no para domar a un indolente león.

Dix realizó en 1922 varias aproximaciones sobre el sadismo femenino destinadas a gabinetes de coleccionistas privados. Las obras que se conservaron fueron tres acuarelas: Dos de ellas con el término "Traum" (Sueño) en el título, para resaltar su condición de ensoñación y deseo fantasmático, y posiblemente para evitar otro encontronazo con la ley por "pornografía". La fascinación hacia estos temas se consideraba más que peligrosa, y había que rechazarla lo cual acentuaba la anormalidad, la marginación, el polo opuesto a una sexualidad "normalizada".

Estas obras sádicas fueron realizadas durante el periodo de gran inflación y devaluación del marco, y con la urgente necesidad de Dix de aumentar sus ingresos. Se pintaron con la técnica rápida de la acuarela y competían en el



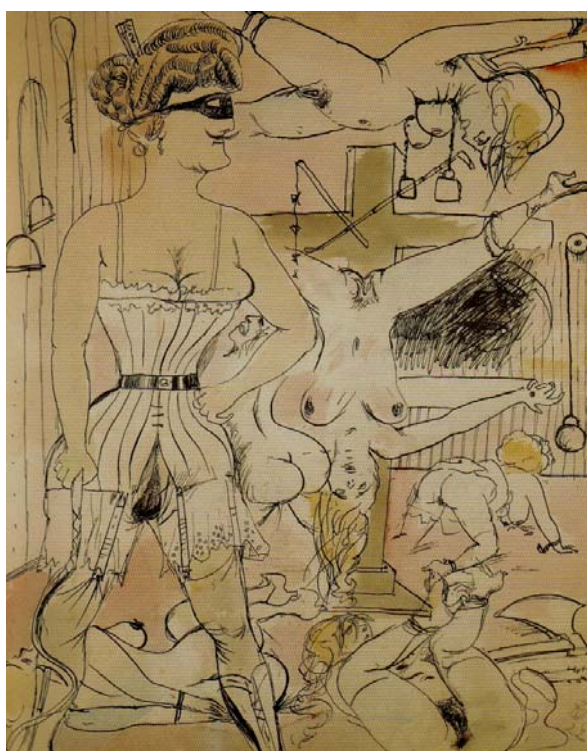
Otto Dix, *Dompteuse*, 1922.

²¹ Otto Dix, *Liegende auf Leopardenfell*, (Yacente sobre piel de leopardo), 1927. Técnica mixta sobre madera, 66 x 98 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.

²² Otto Dix, *Dompteuse*, 1922. Plumilla y tinta sobre papel, 39.9 x 29.7. Otto Dix Stiftung.

mercado de los coleccionistas privados con otras obras de autores anónimos, como la este desconocido artista coetáneo de Dix y titulada *A.Z. In the Torture Chamber* (En la cámara de tortura).²³

Pero, ¿sólo fueron necesidades económicas lo que motivó estas obras? Ya fueran realizadas por Dix para mostrar únicamente la decadencia moral y/o los más bajos instintos y perversiones, o por un artista sádico para su propio placer, o para satisfacer el placer *voyeurístico* de un sádico comprador, estas auténticas figuras del exceso no sólo son hijas espurias del Marques de Sade, sino también del decadentismo finisecular y de la convulsa época de Weimar.



Otto Dix, *Traum der Sadistin II*, 1922.

En *Traum der Sadistin II* (El sueño de la sádica II), 1922,²⁴ vemos a una mujer enmascarada y con un evidente bigote postizo, ataviada con corsé, botas y látigo, domina con pose erguida a la mujeres atadas, crucificadas, arrastradas y golpeadas que hay a su alrededor, junto con los instrumentos de tortura utilizados para extraer el máximo de dolor y obtener placeres extremos. No sabemos bien si es la pesadilla de un masoquista, el sueño de una sádica lesbiana o el sueño

²³ *A.Z. In the Torture Chamber* (En la cámara de tortura). Contenido en Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House. Los Angeles. 2006.

²⁴ Otto Dix, *Traum der Sadistin II* (El sueño de la sádica II), 1922. Acuarela, tinta china y pluma, 49.5 x 39.9 cm. Galleria Giulia, Roma.

de un heterosexual sádico enmascarado, ya que se representa a una mujer con algunos atributos o más bien clichés asociados a la masculinidad y/o virilidad.

La fantasía de la mujer sádica ejerciendo su sadismo sobre otras mujeres se repite con más crudeza en *Traum der Sadistin I* (El sueño de la sádica I),²⁵ 1922. Una mujer, de apariencia impoluta y vestida con ropa interior se pasea por un *Torture Garden* sembrado de cuerpos descuajaringados que muestran sus sexos abiertos como flores sangrantes.

En la obra titulada *Sadisten* (Sálicas)²⁶, 1922, no sabemos a quién o a quiénes han masacrado las dos sálicas que miran hacia una mesa coronada por una irreverente cruz, símbolo de un sacrificio cruento ejercido sobre, bajo y alrededor de ella. Es una mesa surcada con correajes, pesos y manchas de sangre; evidentes signos de algo demasiado terrible u obsceno para ser representado.

Una de las sálicas, evidentemente la más dominatrix, lleva una fusta en su mano, un corsé con los senos al aire y unos botines negros con medias rojas, su sexo se entrevé entre sus muslos. Detrás de ella está la otra sádica, desnuda y envuelta en un abrigo de pieles. Las dos llevan dos incongruentes y ridículos sombreros, un contrapunto a la piel de oso blanco, sorprendentemente impoluta, que cubre el suelo, cerca de la mesa de sacrificios.

No sabemos quien ha sido masacrado en esa intensa sesión de sexo más que duro, extremo: un hombre, una mujer, o varios de ellos. Lo importante son las dominatrix capaces de torturar cualquier cuerpo hasta conseguir destilar sangre y placer. Y al mismo tiempo son capaces de hacer soñar, estremecer, desvelar y visualizar los suplicios más ocultos a los espectadores de estas obras.

²⁵ Otto Dix, *Traum der Sadistin I* (El sueño de la sádica I), 1922. Acuarela, tinta china y pluma, 48.1 x 39.8 cm. Galerie Gunzenhauser, Munich.

²⁶ Otto Dix, *Sadisten Gewdmet* (Sálicas), 1922. Acuarela, tinta china y pluma 49.8 x 37.4 cm. Colección privada.

Esas obras representan imágenes más allá del límite de lo permitido por la ley, por la integridad física y por el deseo. Son la escenificación del fuerte tabú del sadismo representado sin la coartada de suplicio



Otto Dix, *Sadisten Gewdmet*, 1922.

institucionalizado o consagrado, sino como puro placer hedonista, egoísta, exclusivo, privado, cruel y criminal.

Una de las cuestiones que se nos plantean ante estas obras es la paradoja de que al ser realizadas por Otto Dix, un artista consagrado, son exhibidas como obras de arte y, sin embargo la obra de un autor anónimo titulada *A.Z. In the Torture Chamber* (En la cámara de tortura) sigue siendo considerada una mera ilustración destinada a los círculos marginados de revistas restringidas para uso privado y oculto, pertenecientes a esas “sub-culturas” hechas con los residuos del mundo cultural superior.



Otto Dix, *Traum der Sadistin I*, 1922.

Sin embargo, es un dibujo destacado, realizado por un artista más que notable, escenificando frontalmente una especie de teatro sadomasoquista de la crueldad, con sus luces de candilejas estratégicamente situadas.

Una dominatrix, desnuda excepto sus medias rojas y zapatos de tacón, pisa la cerviz y los glúteos ensangrentados de un hombre desnudo y dolorosamente arqueado por las ataduras al potro de tortura. Son dos cuerpos desnudos pero

jerárquicamente inversos: El cuerpo femenino es el dominante e impone la disciplina en su gesto, su pose y sus atributos (vestimenta fetichista y látigo), el masculino, por el contrario, es el dominado y sumiso. Toda desnudez es amenazante y a la vez es amenazada. Todo desnudo es culpable, y la desnudez de ambos es doblemente criminal por mostrar el sadismo, el masoquismo, el desenfreno, la impudicia y el disfrute de sexualidad en el ejercicio de la crueldad. Ya que, cómo dijo Antonin Artaud:

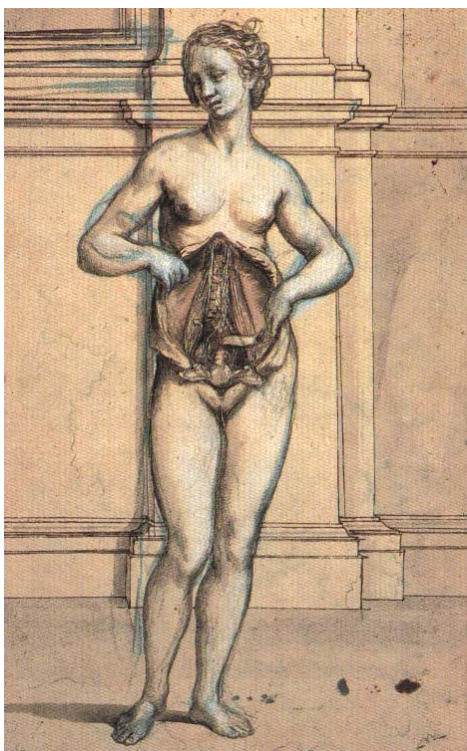
“No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva (...) Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta”.²⁷



Autor anónimo. A.Z. *In the Torture Chamber*, años 20.

²⁷ Antonin Artaud, *El Teatro y su doble*, Pocket Edhasa, Barcelona, 1990, p. 115.

3.3. LA MUERTE Y LA DONCELLA O VENUS EVISCERADA



“¡Qué bella es! ¡Me gustaría tenerla sobre mi mesa de disección!”

Turgueniev.

“No es que el horror se confunda nunca con lo atrayente, pero si no puede inhibirlo, destruirlo, entonces el horror refuerza lo atrayente.”²⁸

George Bataille.

“No existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura”²⁹

Georges Didi-Huberman.

Grabado de anatomía,
autor anónimo s. XVI.

A propósito de Dix, vamos a trazar una línea invisible y discontinua sobre el rastro que dejan en la historia del arte, de la literatura y de la infamia las representaciones de figuras femeninas del exceso. Son imágenes que aúnan el Eros y el Thanatos, la belleza del cuerpo y el horror de la víscera, trazadas por el pincel transformado en cuchillo de orfebre de Botticelli, el escalpelo del anatomista Susini y el bisturí de Dix, o los cuchillos imaginarios de Sade, Apollinaire y Bataille; apenas pálidos simulacros del autentico cuchillo de Jack y los de su estirpe maldita.

²⁸ Georges Bataille, extraído de *Madame Edwarda*. Incluido por Georges Didi-Huberman en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 165.

²⁹ Didi-Huberman citando a Lacan, “L’agressivité en psychanalyse” (1948), *Écrits*, Le Seuil, París, 1966, pp. 153-154. Incluido en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 165.

Según Georges Didi-Huberman, en su estudio titulado *Venus rajada*, existe una especie de compulsión artística a la hora de representar el cuerpo femenino rajado bajo el imperativo de un desenfreno absoluto del deseo.³⁰ Estas apuestas al límite entroncan con la temática tradicional del arte centroeuropeo de la pintura de desnudos femeninos confrontados a la presencia de la muerte: la clásica alegoría de la fugacidad de la belleza y la juventud ante la irremediable decadencia del cuerpo y la finitud irreversible de la muerte, un entrelazamiento del que Didi-Huberman nos habla:

“Pero hay una muerte y una desnudez entrelazadas en mitad de una fiesta: está el soberano “tacto de Thanatos” uniéndose súbitamente al de Eros.”³¹

Para Bataille existe una contradicción fundamental en el hombre, y es “el deseo de permanencia” (o continuidad), un esfuerzo por mantener las formas del ser, (lo que Didi-Huberman llama “Venus de mármol”) y al mismo tiempo “una plétora del ser desgarrándose y perdiéndose” (o discontinuidad), capaz de transgredir su propia integridad corporal, o lo que Didi-Huberman llama “Venus de carne o abierta”.³²

Y nosotros vemos reflejada esa contradicción fundamental en las vidas de Grosz y de Dix –dandysmo, *Doppelgängers*– y en sus obras; especialmente en sus figuras del exceso, las que hemos dado en llamar “Venus evisceradas” y, por supuesto, en su contrafigura del exceso: “Lustmörder”, o la confrontación entre la Pulsión de vida y la pulsión de muerte llevada más allá del límite.

Esta temática es fundamental en la obra de Dix: la contraposición dialéctica y estética entre Eros y Thanatos, los opuestos afines, la muerte y la doncella, el asesino y la prostituta, lo puro y lo impuro. Es una dialéctica que perturba, agita y provoca procesos de apertura de la imagen, entendiendo por imagen un cuerpo cuya pureza incita a ser mancillada y su

³⁰ Georges Didi-Huberman en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 138.

³¹ G. Didi-Huberman *Op.cit*, p. 150.

³² Las citas entrecomilladas son de Bataille, incluidas por G. Didi-Huberman en *Op. cit*, p. 114.

desnudez invita a una violación extremadamente profunda y cruel: más que epidérmica o carnal se trata de sajar su piel y sacar a la luz la víscera.

“Para el afirmativo Otto Dix la “doble continuidad de la vida” (Ernst Jünger) – el movimiento circular entre nacimiento y muerte, la dialéctica de Eros y Thanatos– es condición fundamental de la existencia y fundamento de su arte.”³³

En las obras de Dix vemos una encrucijada entre cuerpos femeninos fecundados y cuerpos femeninos infectados, cuerpos por nacer y cuerpos en peligro de muerte; cuerpos abiertos donde se confunden el tacto de Eros con el tacto de Thanatos. En su dibujo *Mädchen und Tod* (La Muchacha y la Muerte), 1913,³⁴ vemos su afinidad con la técnica, estilo y temática de los antiguos maestros centroeuropeos a la hora de dibujar a una joven encinta con la promesa de vida, y a la muerte representada por un esqueleto al acecho detrás de ella.

Dix pone en escena una concepción inspirada por Nietzsche, y que entiende el mundo como un “monstruo de potencia” vital y ciego que engendra y devora la vida en el ciclo eterno del nacimiento y la muerte. Como señala Eva Karcher:

“El principio que ha aprendido Dix habita en este cuerpo: “El cuerpo que nada tiene que ver con lo oficial y lo íntimo es un cuerpo fructífero y fructificado, paridor y naciente, consumidor y consumido, bebedor de sí, evacuador, enfermo, mortal”³⁵

³³ Lorenz, Ulrike: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. España. 2006

³⁴ *Mädchen und Tod* (La Muchacha y la Muerte), 1913. Lápiz, 29 x 17.5 cm. Galerie der Stadt, Stuttgart.

³⁵ Eva Karcher: *Dix*, Taschen, Köln, 1992.

924.

La belleza se nutre de la contradicción, del juego de lo informe y de la forma, de la promesa de vida y de la certeza de la muerte. Una flor, estratégicamente situada –al igual que en las imágenes de los pintores alemanes y flamencos–, cubre el sexo de la mujer. La ruptura de esta clásica representación es evidente en la siguiente obra de Dix.



O. Dix. *Mädchen und Tod*, 1924.

En otro dibujo del mismo título, de 1924, *Mädchen und Tod* (La Muchacha y la Muerte),³⁶ muestra a una joven desnuda en el momento de ser alzada de una especie de lecho, tal vez mortuario, por algo o alguien apenas esbozado tras ella –unas líneas que apenas marcan un cráneo y un brazo– que levanta entre sabanas a un cuerpo rotundo y bien definido, de senos abundantes y mostrando sin tapujos ni convencionalismos su sexo entre sus piernas abiertas. Esta suerte de danza macabra parece unir indisolublemente al amor y a la muerte, pero cada vez se va disolviendo el amor y sólo queda el impulso sexual asesino.



O. Dix. *Mädchen und Tod*, 1913.

“Se entiende aquí que no hay agresividad sin imagen del cuerpo del mismo modo que no hay imagen del cuerpo sin agresividad.”³⁷

³⁶ *Mädchen und Tod* (La Muchacha y la Muerte), 1924. Lápiz, 43.5 x 55.5 cm. Colección privada.

³⁷ Didi-Huberman comentando a Lacan, “L’agressivité en psychanalyse” (1948), *Écrits*, Le Seuil, París, 1966, pp. 153-154. Incluido en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 165.

Lo vemos sobre todo en las dos acuarelas tituladas *Frau und Tod* (Mujer y Muerte), ambas de 1928,³⁸ y que parecen prácticamente secuenciales. Una de ellas parece una variación de “la Muerte y la doncella” de 1924, pero despojada de perfección corporal y mucho más agresiva: Una especie de hombre con los rasgos del rostro indefinidos, parece alzar –o, por el contrario, bajar– un cuerpo desmayado (o muerto) de mujer de una cama, apenas significada por unos barrotes del cabecero. La mujer parece mucho más gruesa; o bien está embarazada, o bien a Dix le interesa enfatizar el vientre. Los trazos del pincel son rotundos y agresivos, como la acción que plasman.



O. Dix *Frau und Tod*, 1928.



O. Dix *Frau und Tod*, 1928.

³⁸ *Frau und Tod* (Mujer y Muerte), 1928. Acuarela, 57 x 39 cm. + Otto Dix, *Frau und Tod* (Mujer y Muerte), 1928. Acuarela, 57 x 39 cm. Otto Dix Foundation Stiftung, Vaduz.

En la otra acuarela se representan al parecer a los mismos personajes, aunque no sabemos si la acción es precedente o antecedente la una de la otra. Un hombre vestido y de espaldas, con el brazo en alto y el puño cerrado, manifiesta una actitud clara de golpear a una mujer, evidentemente embarazada. La desnudez siempre es susceptible de entregarse, de abrirse, de ser mancillada en el ejercicio de la violencia. La dos acuarelas parecen narrar una historia de violencia doméstica, no por cotidiana menos estremecedora. En ese contexto quedan circunscritos el marco implícito del deseo y el más explícito del odio. La muerte presente en la guerra y en la alcoba se condensa en el “memento mori”, el instante en el que el cuerpo deviene cadáver.

En estas cuatro obras sobre la Muerte y la Doncella vemos una contradicción irresoluble entre Eros y Thanatos Según Freud, uno de los más fundamentales mandatos de la neurosis obsesiva es el tabú del tacto y así el contacto corporal es el objetivo más inmediato, tanto de la aproximación agresiva como de la aproximación tierna al objeto. Eros desea tocarlo pero la destrucción que ha de operarse en la proximidad presupone asimismo necesariamente el tacto corporal.³⁹ El tacto pues se enmascara bajo forma de agresión, que Freud describe como el reverso bífido –tacto de Eros y tacto de Thanatos– entre el pudor y el horror. El tacto de Thanatos se funde con el de Eros en una frontera insensible y desgarradora, oscilante entre el deseo y la crueldad.

El tabú –y por tanto, el deseo– del tacto, el de la vista y el del crimen están igualmente omnipresentes y teatralizados en la siguiente obra de Dix, titulada *Altar für Cavaliere* (Altar para caballeros) 1920.⁴⁰ Es una obra dispuesta a la manera de retablo con contraventanas abiertas. Se representa la esquina de un burdel, y mediante el juego de unas ventanas abiertas, se nos permite ver las escenas que suceden en su interior y que se desarrollan también en la contraventana abierta. Una muestra a un marinero

³⁹ Georges Didi-Huberman: *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 33.

⁴⁰ *Altar für Cavaliere* (Altar para caballeros) 1920. Óleo sobre tabla. Medidas desconocidas. Colección privada, Berlín.

masturbándose ante una mujer desnuda. En la central un orondo caballero burgués examina a las prostitutas que se exhiben ante sus mostachos; la contraventana enseña a un hombre al parecer sodomizando a una mujer. En la tercera un extraño hombre parece esconderse tras una cama de donde cae una mujer semidesnuda, con una puñalada en el pecho, evidentemente asesinada, pero el cadáver no aparece tan masacrado como en los posteriores cuadros de Dix.

El juego de ventana-contraventana juega con lo que se oculta y lo que se exhibe. La obra escenifica los tabúes públicos respecto a mostrar escenas que permanecen en el ámbito de los vicios privados y proscritos: la prostitución, los cuerpos poco canónicos, las sexualidades nada ortodoxas... Pero sobre todo representa el tabú inconcebible e innominado, el que muestra la conjugación del sexo y la muerte, el que funde y confunde los límites entre el placer extremo y el asesinato sexual. El cuerpo de la prostituta es visto como un objeto sexual productivo, un objeto de compra venta, la sexualidad como mercancía y el asesinato como ruptura de los contratos y del cuerpo.



O. Dix. *Altar für Cavaliere*. Detalle, 1920.



O. Dix. *Altar für Cavaliere*. 1920.

La obra no es una lección moral y edificante, ya que el irónico título hace referencia a un extraño y macabro altar donde los caballeros ofrendan a Venus, a Príapo y a Jack The Ripper: Eros en el burdel, Thanatos en la alcoba. No olvidemos que el tema del asesinato de índole sexual era considerado como fascinante en aquella época; como Martha Dix decía, Jack el Destripador era tema de conversación frecuente, influencia de la obra teatral de Wedekind que lo convirtió en el antihéroe predilecto de tantos artistas e intelectuales de la República de Weimar.

Pero ¿a qué es debido que Jack el Destripador sea el antihéroe al que tanto admiran unos artistas convertidos en anatomistas forenses y empeñados en destripar a las figuras femeninas y no quedarse en la piel, en las meras apariencias?

La obsesión por la figura humana desollada propia de los artistas del renacimiento, iba más allá del desnudo. Se trataba de analizar y comprender que toda forma orgánica exterior procedía directamente, morfológicamente, de lo interior. La operación de dibujar un cuerpo desnudo supone, según Alberti, empezar la operación dibujando:

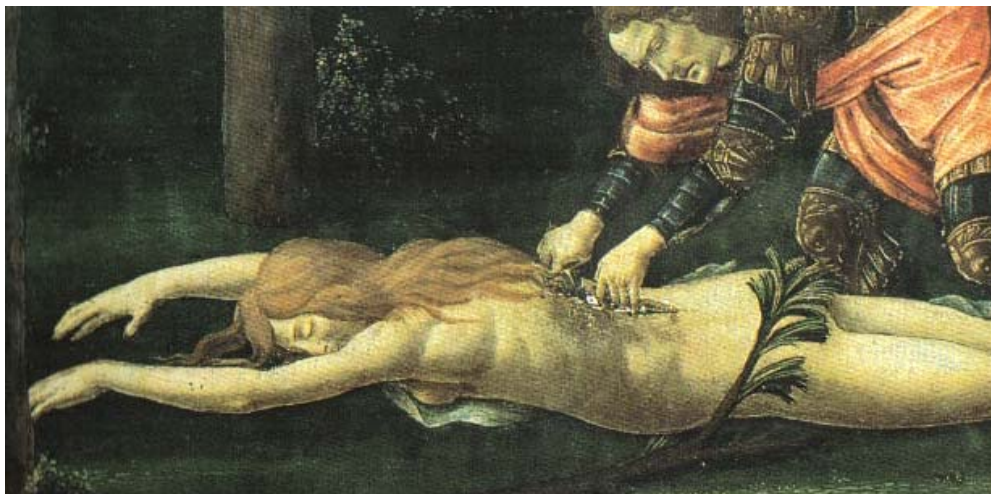
“los huesos y los músculos que recubrirás levemente de carne y piel, de forma que se comprenda sin dificultad donde están los músculos”⁴¹

Por lo tanto, volvemos a la compulsión artística por representar al cuerpo femenino rajado/desollado por el imperativo de un desenfreno absoluto del deseo. Según nuestro concepto, si toda imagen (forma orgánica exterior) es la representación o proyección del fantasma (“lo informe” interior) de un deseo real, la disección histórico-anatómica de ese fantasma nos adentra en una suerte de psicoanálisis forense del deseo criminal, para intentar descubrir el hueso y la médula.

Botticelli se acerca en uno de sus retablos a lo que podríamos considerar la representación de un asesinato sexual, eso sí: renacentista,

⁴¹ Op. Cit, p. 52.

borgiano (de Borgia, no Borges) y maquiavélico. Es el retablo titulado *Historia de Nastasio degli Onesti* (1482/1483)⁴², basado en un relato del *Decamerón* de Bocaccio, y al que Didi-Huberman dedica su ensayo *Venus rajada*.



Sandro Botticelli. *La Historia de Nastasio degli Onesti*, 1492 / 1483. Detalle.

La obra escenifica una historia en la que un hombre es condenado a perseguir, matar y eviscerar a la mujer que rechazó su amor. Y esa mujer es condenada a sufrir esa caza, esa muerte y esa evisceración eternamente, como un Prometeo femenino con sus entrañas roídas por un buitre (un perro en su caso) y renovadas por la noche. Es una historia ejemplar y moralizante ya que su finalidad es conmover o atemorizar a la mujer que ha rechazado a un joven que, casualmente, ha visto este crimen eterno. Su perversa venganza es invitarla a un banquete ofrecido en medio del bosque donde transcurre la cacería humana: en el mismo lugar y a la misma hora, día tras día. El mensaje que quiere transmitir a la joven esquiva es que ese será su destino funesto si rechaza otra vez a su joven pretendiente. Es

⁴² Sandro Botticelli. *La Historia de Nastasio degli Onesti*, 1492 / 1483. Retablo. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Madrid.

obvio que el aviso es extensivo a todas las mujeres desdeñosas que niegan su cuerpo y/o su sexualidad: sus entrañas serán comida para los perros

Esta especie de Nacimiento de Venus invertido –Asesinato de Venus– es una corrupción hecha por el mismo Botticelli de su Venus, pero no naciente, radiante y pura, sino eternamente eviscerada e impura. La bella forma del cuerpo de la mujer sacrificada cada noche sólo esconde la impudicia de la entraña. Su caballero asesino no sólo la mata con una espada sino que con sus propias manos desgarró aún más su brutal herida para arrancar sus entrañas y su corazón y arrojarlas a los perros. La belleza apolínea del cuerpo, la inviolabilidad sagrada del cuerpo humano, ha sido destruida por la violencia dionisiaca.

El artista –Botticelli en este caso, pero también Grosz y Dix– ¿acaso actúa como un simple anatomista aplicado o como un asesino? ¿No es un simulacro de asesinato sexual lo que ejerce? ¿O sólo es una fractura formal a la belleza mediante la crueldad y la violación del cuerpo para propiciar el surgimiento de lo *informe batailliano*? A propósito de Bataille, vamos a resumir unas citas extraídas de uno de sus libros de cabecera: el *Latino místico*, escrito por Remy de Gourmont y que recoge una especie de *sumun compendium* de misoginia del medioevo; nos permite ver como se puede desollar el cuerpo de la mujer –exclusivamente de la mujer y mostrar la impudicia de sus entrañas, metáfora de su impudicia moral– únicamente con las palabras de doctos y sabios clérigos medievales:

“(…) tan sólo en la cúspide de su autoridad, tras el apaciguamiento del paganismo y de las invasiones, osó la iglesia entrar en la carnalidad como en un laboratorio de anatomía y una vez allí, despedazar vivo al futuro cadáver humano. Odón de Cluny, el más violento, se muestra en ese papel triste y grande, con una audacia verbal que empalidece al más pintado y que convierte en pueriles los más osados análisis modernos, las autopsias más brutales. He aquí un análisis bastante cruel de la belleza corporal, de la cosecha de este monje (*Collationes*, II):

“La belleza del cuerpo se halla por entero en la piel. En efecto, si los hombres vieses los que hay bajo la piel, dotados, como los lince de Boecio, de la capacidad de penetrar visualmente los interiores, la mera vista de las mujeres les resultaría nauseabunda: esa gracia femenina no es más que saburra, sangre, humor, hiel. Pensad en lo que se oculta en las fosas nasales, en la garganta, en el vientre: suciedad por doquier... Y nosotros, a quienes nos repugna rozar incluso con la punta del dedo el vómito o la porquería, ¡cómo podemos desear estrechar entre nuestros brazos a un simple saco de excrementos!

“Y esto es lo que, con no menos precisión, repite Anselmo de Canterbury (*De contemptu mundi*):

“Ella, la mujer, es de rostro claro y forma venusta, ¡y no se puede decir que te guste poco, la criatura láctea! ¡Ah, si las vísceras se abrieran y con ellas todas las demás arquillas de la piel, que sucias carnes no verías bajo su blanca piel!”⁴³



Clemente Susini, *Venere, la Sventrata* (Venus, la Desventrada) 1781 / 1872.

Como vemos, el único cuerpo humano al que se refieren y prefieren diseccionar vivo –aunque ya futuro cadáver– es el de la mujer. Al parecer se consideraba que el interior del cuerpo masculino estaba lleno de leche y miel, o

⁴³ Georges Didi-Huberman: *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 75.

que estaba hecho de intelecto, espiritualidad y piedras preciosas, en vez de “saborra, sangre, humor y hiel” como definen el interior del cuerpo femenino.

La impureza, lo abyecto, la contaminación del cuerpo aflora con el tacto pudoroso de Eros, convertido en el repugnante tacto no ya de Thanatos sino de fetidez escatológica. Acaso Botticelli, Grosz y Dix pretendan desvelar el pozo de inmundicia que es la mujer, como Odon de Cluny y Anselmo de Canterbury. O, tal vez, pretenden descubrir la belleza necrófila de un cuerpo híbrido entre la mujer viva o agonizante y el cadáver, entre la viscosidad de la víscera y el satín de la piel, al igual que hacían los crueles, perfeccionistas y delicados anatomistas del Barroco.

El maestro de todos ellos sería Clemente Susini, que consiguió la obra maestra de sus anatomías evisceradas de cera con la *Venere de' medici*, Venus de los médicos (jugando con la ambigüedad de los Medici florentinos y los “medici” o médicos a los que iba destinada para su estudio anatómico). Igualmente, su otra Venus, apodada La Desventrada (*Venere, La Sventrata*, ambas de 1781-1782) es otra pieza a medias entre el esplendor y la náusea. Didi-Huberman nos expone la tesis de Diderot:

“El estudio de la figura anatómica desollada tiene sin duda sus ventajas; pero ¿acaso no es de temer que dicha figura pueda instalarse a perpetuidad en la imaginación; que el artista se empece en la vanidad de querer mostrarse sabio; que su mirada corrompida no pueda detenerse en la superficie; que a pesar de la piel y de las grasas no entrevea siempre el músculo, su origen, su ligamento, su intersección; que su trazo vaya siempre demasiado lejos; que resulte duro y seco, y que yo me encuentre a esa maldita figura anatómica desollada hasta en sus figuras de mujer?”⁴⁴



Clemente Susini, *Venere de' medici*. (Venus de los médicos) 1781 / 1872.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 53.

Esa “maldita figura anatómica desollada” está instalada a perpetuidad en la imaginación del artista, si; pero no lo olvidemos, ella es la proyección fantasmática del imperativo absoluto del deseo desenfrenado –excesivo, *batailliano*– y del tacto de Thanatos. Esa maldita figura femenina –ídolo de perversidad– es la verdad anatómica de un fantasma perverso masculino, como señalan Bram Dijkstra y Foucault:

“Es la fantasmagoría de que la Naturaleza, siempre encarnada como mujer, “se desvela ante la ciencia” o, más exactamente, ante el propio científico: el siglo XIX le confirió a este fantasma toda su extensión imaginaria y todo su poder de coerción sobre los mismísimos cuerpos”⁴⁵

La bella y “maldita figura anatómica desollada” está representada sobre todo en las figuras de mujer –de Dix, de Grosz, de Botticelli–, en los cuerpos eviscerados donde se han ejercido todos los excesos, incluso el desollamiento en vivo del cuerpo latente y la representación de la sexualidad sádica. Esta operación a la inversa desplaza la vertiente del horror: se desgarrá abruptamente la piel, luego los músculos, y surge lo impensado e innominado: las vísceras, al parecer deseando tocar el hueso. Goethe, rebatiendo a Diderot, revaloriza la importancia que ejerce el interior mutante (lo informe fantasmático) sobre la forma externa. Y Georges Didi-Huberman se pregunta:

“(…) ¿abrir un cuerpo no entraña acaso desfigurarlo, quebrar toda su armonía? ¿No equivale a infligir una *herida*, provocando así un surgimiento de lo *informe* que no se hallará bajo un control del bello ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masa y jirones?”⁴⁶

⁴⁵ Michel Foucault en « Naissance de la clinique », PUF, París, 1963, pp. 107-149, Y Bram Dijkstra en Op. Cit. Ambos citados por Georges Didi-Huberman en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 167.

⁴⁶ Op. cit, p. 54.

Abrir un cuerpo, o dos, o cientos...Infligir una y mil heridas y aperturas del cuerpo nos lleva de nuevo a Dix. En el grabado titulado *Lustmord* (Asesinato sexual), de la Carpeta "Tod und Auferstehung", 1922,⁴⁷ vemos un cuerpo que va un paso más allá de los cuadros decadentistas de mujeres agonizantes o cadavéricas, como el de Albert von Keller *Estudio de una mujer muerta*, de 1885.⁴⁸

El cuerpo sin vida de una mujer yace sobre una mesa de disección. La estructura de su torso y sus costillas marcadas lo convierte en un precedente de la mujer desventrada del grabado de Dix. Von Keller, visitaba la morgue para inspirarse y dotar de veracidad a sus cadáveres; Bram Dijkstra comenta las observaciones de Von Keller sobre los rostros de las mujeres muertas que analiza con minuciosidad teutónica:

"(...) en el caso de las chicas y mujeres que han fallecido de muerte natural, si se estudiaba sus rostros con intensidad se podría descubrir que adquieren una expresión de dolor tan noble y casi comprensiva, provocada por el sufrimiento, que posibilita que una felicidad desapegada del mundo los ilumine con lo que a menudo sólo puede compararse con la milagrosa expresión de una mujer que está enamorada hasta el éxtasis". La repulsiva observación de Keller muestra cuán literal era la ecuación que planteaban los varones de finales del XIX entre la pasividad virtuosa, el éxtasis sacrificado y la muerte erótica como indicación de la "realización femenina". Incluso aquellas mujeres cuyas "energías animales" las convertían en fuerzas activas y amenazantes mientras vivían podían ser devueltas al reino de la atracción erótica pasiva por los pintores que optaban por representarlas bien muertas".

⁴⁹

⁴⁷ Otto Dix, *Lustmord* (Asesinato sexual), Carpeta "Tod und Auferstehung", 1922. Grabado al aguafuerte, 27.5 x 34.6 cm. Fundación Walther Groz, Städtische Galerie Albstadt.

⁴⁸ Albert von Keller *Estudio de una mujer muerta*, de 1885.

⁴⁹ Observaciones de Von Keller comentados por Bram Dijkstra en *Op. cit.*, ps. 54 y 55.



Albert von Keller, *Estudio de una mujer muerta*, 1885.



Otto Dix, *Lustmord*, (Asesinato sexual), Carpeta "Tod und Auferstehung", 1922.

Pero donde el pintor finisecular se detiene, al borde de la mesa de disección, en Dix se desborda y se introduce en territorio anatómico-forense, e incluso se anticipa al llegar al momento del crimen, al matadero. Si un rostro fallecido de muerte natural contiene la "milagrosa expresión de una mujer que está enamorada hasta el éxtasis", cuán profundo debe de ser el éxtasis del criminal (y del pintor finisecular o del pintor y vivisector Dix) que contempla un rostro que es la máscara de la muerte (parecido al de la monja violada por el soldado), con la sangre saliendo de su boca y cayendo por su brazo extendido, con las costillas marcándose y los terribles tajos sangrantes empapando el lecho. Esa cama es la trinchera urbana donde se

disputa una batalla inclemente de los sexos; se ve a la mujer no como a un ser al que se ama sino como a un enemigo mortal. Hay un especial ensañamiento en su vientre, que parece reventado por una bomba, por una explosión de odio que ha arrasado su cuerpo. Los perros fornicando junto al cadáver es añadir burla al desprecio.



Otto Dix, *Lustmord*, (Asesinato sexual), Carpeta "Tod und Auferstehung", 1922.

Ya hemos comentado que la obscena desnudez de la carne abierta sólo se mostraba en las representaciones de los tormentos del infierno o en las torturas de los santos mártires, en las castraciones de cabezas de las mujeres bíblicas: heroicas o corruptas y en los estudios de anatomía, en dibujos o en figuras de cera, con las vísceras al descubierto y con la coartada del castigo o del martirio ejemplar, o de advertencia o de estudio especializado. La desnudez de la carne no se mostraba como una masa informe producto del desenfreno sexual, ni se acentuaba el carácter erótico de un cadáver que conserva las medias y los botines anudados como muestra de un éxtasis homicida. No sólo es un cuerpo desnudo, es una

desnudez abierta –enloquecida, y al cabo martirizada– que hace replantearse la misma noción de desnudo y de sexualidad. Su desnudez es su propia amenaza, su vértigo, su agujero negro, como nos advierte Bataille:

“Significativamente, la aparición de Madame Edwarda será descrita por Bataille como “negra, entera, simplemente angustiosa, como un agujero”. Es en ella misma (...) donde la desnudez halla aquí la condición de su propia amenaza, de su propia apertura. En el momento del “banquete”, está escrito que “la muerte misma participaba en la fiesta, en el sentido que la desnudez del burdel reclama el cuchillo del carnicero.”⁵⁰

Ese cuchillo de carnicero –del *lustmörder*– es el que blande Dix sobre la desnudez de otro cuerpo informe a fuerza de navajazos en el óleo desaparecido *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922.⁵¹ Esta pintura es una auténtica puesta en escena, aunque sigue siendo más teatral que cinematográfica: es el momento más dramático detenido, el descubrimiento del cadáver por un pintor de caballete que se ha tomado su tiempo –un largo tiempo– en avisar a la policía. Parece la recreación de una fotografía forense policíaca, ya que Dix se surtía de dichas fotografías de casos auténticos de crímenes sexuales. Los dos cuadros de Dix titulados *Lustmord* (Asesinato Sexual), ambos de 1922, guardan un escalofriante parecido con las fotografías de los cuerpos mutilados de las prostitutas londinenses. Están eviscerados a la manera de Jack, el matarife, con su carne venenosa y corrupta obscenamente expuesta, vagina dentada convertida en pulpa sanguinolenta e informe. Es la aparición de *lo informe* lo que realmente perturba de ellos: la posibilidad de que el cuerpo contenga los “accidentes de la forma” o la metamorfosis de la carne devenida en cadáver.

Dix analiza con la mirada clínica de un detective victoriano de folletín y escruta cuidadosamente cada detalle del escenario del crimen, y recrea

⁵⁰ Las citas entrecomilladas son de Bataille, incluidas por Georges Didi-Huberman en *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 110.

⁵¹ *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922. Óleo sobre lienzo, 165 x 155 cm. En paradero desconocido: presuntamente destruido.

con minuciosidad la naturaleza muerta y destripada en busca de las huellas de Jack. El cuarto es un pequeño interior burgués con muebles clásicos y cuidados, contraponiéndose con el papel pintado de la pared, rajado y despegado. Como contrapunto dramático-siniestro a la mediocridad hogareña aparece una mujer desmesurada, con la garganta degollada, descoyuntada y desproporcionada sobre una cama-cuna-ataúd. Sobre su cuerpo el cuchillo del carnicero ha roto los límites corporales internos y se desparrama obscenamente, líquidamente, la sangre y la víscera, lo más excitante para el asesino, cuya fluidez es el sustituto del semen del impotente. Una palangana llena de agua ensangrentada aparece en primer término; la ventana del fondo aparece abierta a una calle desierta. De nuevo la dialéctica *batailliana* se superpone con la del lenguaje plástico:

“La sensaciones del acto sexual concuerdan *irritantemente* con las figuras. (...) La suavidad, la hinchazón, la corriente lechosa de la desnudez femenina anticipan una sensación de huida líquida, que se abre por sí misma a la muerte como una ventana a un patio”⁵²

El espejo de la pared estratégicamente situado nos muestra los detalles que la posición frontal nos impide ver, el efecto tridimensional no nos ahorra ningún detalle sangriento. De hecho, hay una sobreabundancia de detalles. El efecto general es de gran guiñol, tan artificial y grotesco que logra un distanciamiento con el horror del acto.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar el escalofriante parecido de esta pintura con la descripción del escenario del crimen donde el auténtico Jack The Ripper dejó a su víctima viviseccionada como la mujer del cuadro de Dix.:

⁵² Citas de Bataille, incluidas por Georges Didi-Huberman en *Op. cit.*, p. 111.

“Durante sus crímenes demostraba interés particular por las piezas anatómicas. En efecto, mutilaba a sus víctimas con el bisturí y se llevaba a su casa “pedazos todavía ensangrentados que aumentaban su monstruosa colección”. Todavía más: después de uno de sus últimos asesinatos, el criminal se dedicó a preparar una exhibición terrorífica (...)



O. Dix. *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922.

Los dos senos seccionados con una habilidad perfecta de cirujano; un corte profundo abría el vientre que aparecía totalmente vacío; riñones y ovarios habían sido arrancados de sus lugar y los intestinos formaban un macabro laberinto que caía al lado de la cama (...) El informe del médico forense decía: “Nos encontramos ante la carnicería de un anatomista del que diríamos que se había vuelto loco(...) Cabe suponer que el desconocido no cometió ningún acto sexual con ninguna de las once víctimas (conocidas) de su perverso instinto, pero parece seguro que el asesinato, la mutilación y sus comportamientos posteriores representaban para él algo equivalente al acto sexual”⁵³

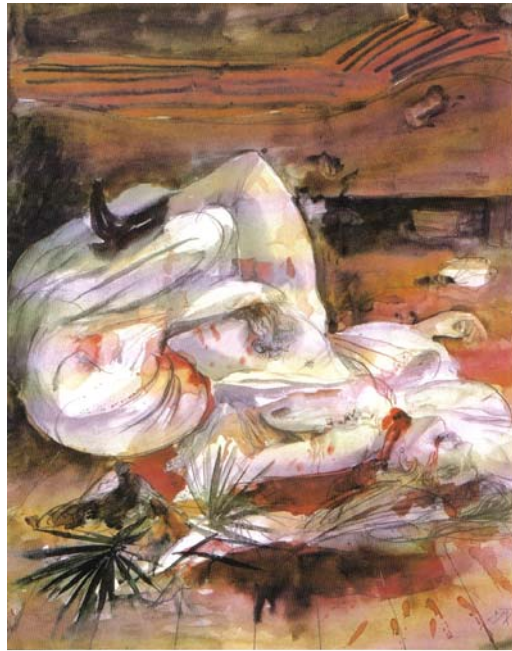
Las siguientes obras de Dix, dos acuarelas sobre el mismo tema, sin embargo consiguen un efecto contrario. Son más inmediatas, frescas, hechas con un trazo rápido e inmediato, como si el propio asesino se hubiera detenido unos minutos a realizarlas en el mismo escenario del crimen y, admirado de la plasticidad de su acto, enfatiza la violencia y rapidez del ataque.

⁵³ *El Diario de Jack el Destripador*, Ediciones B. Barcelona 1999.

En *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922,⁵⁴ Dix representa de nuevo el hecho consumado sobre el cuerpo de la mujer, retorcido y sangrante; va semi-vestida como todas las demás víctimas, como una prostituta, la presa favorita de Jack. Es una mujer maldita, una réproba, una anti-diosa, una Venus abyecta: su belleza viene de su cuerpo informe, desgarrado, violado, sacrificado. Es una mujer joven, su cuerpo ha caído y está enredado en las sábanas; la sangre continúa saliendo de su garganta degollada inundando el suelo; tiene salpicaduras de sangre en vagina, vientre y muslos y posibles restos de semen. En la imagen de su cuerpo se proyecta y confunde la sexualidad con el ejercicio de la crueldad. Todo se mezcla en ese cuerpo, todos los órganos son uno solo, la boca, la garganta seccionada, el sexo abierto y sangrante. Todos los secretos del cuerpo surgen en la sangre que tiñe el reverso de la carne que no se ve nunca. Como señala Lacan citando a la manera de Bataille:

“Tú eres esto, que está lo más lejos de ti, esto que es lo más informe”.⁵⁵

Sin embargo, no hay evisceración en este cuerpo. Dix, el testigo ocular del acto de horror cometido en el anonimato, dedicó esta obra a Martha Dix y se la regaló en su cumpleaños.



Otto Dix, *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922.

⁵⁴ Otto Dix, *Lustmord* (Asesinato sexual), 1922. Acuarela, 62 x 47.5 cm. Otto Dix Stiftung, Vaduz.

⁵⁵ Lacan en *Le Séminaire*, cita incluida por Georges Didi-Huberman en *op. cit.*, p. 132.



Otto Dix, *Scene I, Mord (Asesinato)*, 1922.

La siguiente acuarela de Dix, *Scene I, Mord (Asesinato)*, 1922,⁵⁶ es la única representación en la que podemos ver un rostro de un hombre vestido y con bombín que parece disfrutar del espectáculo que se ofrece ante sus ojos. La mujer aparece medio escondida bajo la cama; con las ropas rasgadas, aparentemente violada, el cuerpo tumefacto y con huellas de sangre. Esta vez, el asesino se ha pintado a sí mismo tras cometer el acto sexual-criminal, él es el protagonista ya sin tapujos.

¿Se le puede reprochar a un artista que pinte el cuadro de un asesinato con sangre?

¿O de una violación mostrando los signos del acto cometido sobre el cuerpo violado? ¿Se le puede pedir que omita los detalles más cruentos de una evisceración? ¿Se le puede censurar por representarse como el protagonista ejecutor de los asesinatos sexuales?

Como Freud no dejó de señalar, incluso las peores pesadillas aspiran al cumplimiento de un deseo.⁵⁷ El carácter fantasmático de las escenificaciones y/o simulacros del crimen de las representaciones de Dix nos remiten al estado entre vigilia y pesadilla donde todo es posible, desde la perturbación del acto cometido hasta la síntesis lógica de la narrativa. Sobre el cuerpo desnudo y eviscerado de la mujer se culminan los más atroces deseos, y al mismo tiempo se exorcizan y se extirpan. O no. La misma dinámica del ensueño o pesadilla recurrente es el eterno retorno de ese mismo deseo impuro, de esa cruel obsesión nunca saciada. Y al mismo existe el angustioso placer escópico de ver repetido una y mil veces el gesto sadiano, como señalan Blanchot y Klossowski, hasta la eternidad.

⁵⁶ Otto Dix, *Scene I, Mord (Asesinato)*, 1922. Acuarela, 48.3 x 36.6 cm. Marvin & Janet Fishman Collection Millwaake, Wisconsin.

⁵⁷ Freud en *La interpretación de los Sueños*, citado por G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 97.

3.4. DIX: RETRATO DE UN LUSTMÖRDER

“La sala de disección y el matadero me proporcionaban la mayor parte de los materiales y, frecuentemente, la sensibilidad de mi naturaleza humana me hacía volver, con disgusto, el rostro ante mi trabajo. No obstante, impelido por un creciente ardor, proseguía mi tarea.”

Mary Shelley.

“Las imágenes que excitan el deseo o provocan el espasmo final son generalmente turbias, equivocadas: si su objetivo es el horror y la muerte, lo son siempre de una manera siniestra”

Georges Bataille.

“Para el erotómano, la inspiración se encarna sobre todo en el cuerpo femenino, lo cual conduce en ocasiones al crimen sexual y a la alucinación.”⁵⁸

Ulrike Lorenz.

“En eterno desequilibrio, pasa de un extremo a otro (...) poseído por una voluntad fanática de aniquilación de todo lo existente que se arremolina caóticamente en su interior. Su arte alberga la posibilidad de la auto-redención.”⁵⁹

Ilse Fischer

Hemos realizado anteriormente una mirada retrospectiva al medioevo, con las citas de los piadosos clérigos que definen a la mujer como saco de excrementos y cuyo cuerpo si se abriera sólo mostraría sucias carnes bajo su blanca piel, pasando por la Venus rajada del renacimiento, y por las extasiadas y desfallecientes figuras de cera con su vientre expuesto impudicamente, para llegar hasta la alcoba-atelier donde el Lustmörder ejerce de pintor, escultor y vivisector. Hora es de trazar su retrato.

⁵⁸ Ulrike Lorenz: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial Arte y Ciencia S.A. España. 2006.

⁵⁹ Ilse Fischer, texto en: *Das Junge Rheinland*, nº 9/10, Dusseldorf, 1922 (muy abreviado), citado de Otto Dix, Catálogo de la exposición en la Galerie Remmert & Barth, Dusseldorf 1991.

Dix era muy aficionado a autorretratarse en las diferentes etapas de su vida. Cada uno de sus autorretratos congela momentos de su personalidad, desde los más elegantes hasta los más siniestros. Son rasgos de su personalidad fetichizados, como exorcismos, o como amuletos protectores y defensores; los realiza como medio de encarnar a sus alter egos, los deja salir para recuperar tal vez un equilibrio interno.

“El autorretrato es la confesión del estado interior; siempre compruebo admirado que tengo un aspecto totalmente distinto. El hombre tiene tantas caras...”⁶⁰

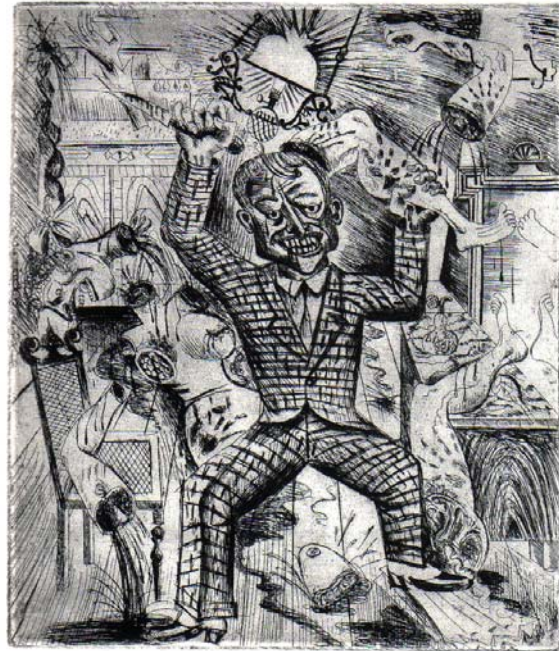
Sabemos que el tema de los asesinos sexuales fue muy popular en el arte alemán antes de que Dix realizara su autorretrato como *Lutsmörder* en 1919 /20. También hemos comentado los crímenes cometidos en la pantalla plateada de Cesare, el sonámbulo de Caligari, o de M, el asesino de niñas de Lang, los reales de Fritz Haarman, el ogro de Hannover, y de Peter Kurten, el vampiro de Düsseldorf. Ya hemos visto la recreación de Grosz de la figura de Jack the Ripper; y las obras que Dix realizó de sus crímenes, fascinado por este ser paradigmático de la dualidad del ser humano, encarnación del mal sin remordimientos y por placer. Ambos recrearon el imposible romance del asesino y la prostituta como una intersección de discursos sobre la corrupción humana, la sexualidad asesina y la corporalidad grotesca, donde la víctima aparece como el agente provocador de su propio asesinato y el criminal como vengador de lo “masculino”. Sin embargo, el verdadero Jack, más allá de su mitificación y de su poder de atracción y fascinación colectiva por lo que representa de la conjunción entre el sexo y el espanto, es un ser profundamente perturbado. ¿Es eso acaso lo que atrae, una perturbación que extirpa toda conciencia del bien y el mal? Robert K. Ressler nos recuerda:

⁶⁰ Declaraciones de Otto Dix, recogidas por Eva Karcher en *Dix*, Taschen, Colonia, 1992, p. 76.

“También me pareció evidente que Jack el Destripador era un asesino “desorganizado”, un hombre perturbado, y cada vez más perturbado con cada nueva víctima. La intensificación de la violencia, las amputaciones y el desorden general que reinaba en el lugar de los hechos era buena prueba de ello.”⁶¹

En el grabado titulado *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* (El asesino sexual (autorretrato), de 1920,⁶² Dix ya no se limita a ser el voyeur más o menos morboso que sólo mira y se excita, o el dibujante forense que detalla exhaustivamente los elementos del crimen. Ahora se implica hasta la médula, y no le importa implicarse y desvelarse en el objeto –la obra o el cuerpo– que le obsesiona hasta convertir la pintura en un crimen y al pintor en un criminal. Artaud no consideraba la crueldad como algo estrictamente sangriento o carne martirizada;

sino que afirmaba que en el ejercicio de la crueldad hay rigor y conciencia y el mismo verdugo suplicador se somete a ella. Igualmente Bataille se interroga a sí mismo en “L’art, exercice de cruauté” (El arte, ejercicio de crueldad):



Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920.

⁶¹ Robert K. Ressler, Op. Cit, p. 78.

⁶² Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920. Grabado, 170 x 120 cm. En paradero desconocido; presuntamente destruido.

“¿Cuáles son nuestros motivos para dejarnos seducir por aquello mismo que significa para nosotros, de un modo fundamental, un mal, aquello que tiene incluso el poder de evocar la más completa pérdida que padeceremos en la muerte? (...) El arte, sin duda, no se ha limitado en absoluto a representar el horror, pero su movimiento lo sitúa sin problemas a la altura de lo peor y recíprocamente, la pintura del horror revela su apertura a todo lo posible.”⁶³

¿El simulacro del crimen es acaso un exorcismo del crimen real o la realización del horror? Este sentimiento inspira el óleo de Otto Dix *Asesino Sexual: Autorretrato*, 1920,⁶⁴ basado en el grabado del mismo título. El artista se retrata como un asesino sexual arrebatado por un éxtasis homicida, su rostro es una mueca con los dientes rechinantes, sus manos esgrimen un cuchillo y miembros dispersos a su alrededor, pechos, piernas, corsés. El *lustmörder* desvela su secreta repulsión contra la mujer enardecedora; siente temor de no poder penetrarla, pero sobre todo, a que otros hombres se burlen de su falta de virilidad. De nuevo el ser dual, el *Januskopf* de Dix se desvela: el artista se identifica tanto con el asesino que deja sus propias huellas digitales ensangrentadas en el lienzo. En esta obra Dix parece poseído por el espíritu de Jack, o realmente se siente tan cercano a él como para plasmar la visión del frenesí homicida de un *lustmörder* auténtico. Ressler nos traza el perfil de Jack:

“La satisfacción personal para Jack el Destripador (y para otros de su índole) se producía al ver derramarse la sangre de su víctima. En el caso de Jack hubo signos aún más evidentes de que los crímenes eran sexuales, pues a varias de sus víctimas les extrajo el útero tras haber abierto la cavidad corporal con el cuchillo. A la última víctima no sólo le extirpó el útero, sino que también le cortó las orejas y la nariz y las colocó sobre un seno mutilado a modo de grotesca imitación de una cara.”⁶⁵

⁶³ Georges Bataille en “L’art, exercice de cruauté” (1949). Contenido en Georges Didi-Huberman: *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005, p. 117.

⁶⁴ Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920. Óleo, 170 x 120 cm. En paradero desconocido; presuntamente destruido.

⁶⁵ Robert K. Ressler, Op. Cit, p. 78.

Del mismo modo, en el cuadro de Dix, todos los fragmentos del cuerpo femenino bailan una danza macabra, sangrienta, aleatoria, como si un cirujano demente hubiera caído en un delirio que le había conducido al crimen, influido sin duda por el erotismo de la sala de autopsias y excitado por los informes forenses. ¿Acaso esa imagen brutal es el exutorio que le descarga la pulsión de muerte?. La voluptuosidad del asesino sádico es lo que destacó Ilse Fischer en el retrato escrito que realizó de Dix en 1922 y que hemos fragmentado a lo largo de este análisis. Lo rubricamos con sus últimas observaciones:



Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* El asesino sexual (autorretrato), 1920.

“(Dix) Con obstinada cavilación se esfuerza por indagar el verdadero motivo de todas las cosas que la casualidad acerca a su razón y las tantea inquieto. Violenta e impulsivamente se abalanza sobre el objeto –da igual que sea cosa o persona–, elimina de un plumazo cualquier accesorio ornamental, remueve con crueldad crítica las hebras descubiertas, disgrega, despedaza y corta con la voluptuosidad de asesino sádico todo lo que encuentra. Y así como este último se va de vacío, atrozmente desencantado tras su acción, también él se encuentra al final ante cosas y personas, ante sí mismo, desencantado, sin esperanza. ¿Comprendéis ahora la atroz veracidad de sus cuadros de crímenes sexuales?”⁶⁶



Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* Detalles y firma. 1920

⁶⁶ Ilse Fischer, texto en: *Das Junge Rheinland*, nº 9/10, Dusseldorf, 1922 (muy abreviado), citado de Otto Dix, Catálogo de la exposición en la Galerie Remmert & Barth, Dusseldorf 1991, págs. 5-21. Contenido en Lorenz, Ulrike: *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. Madrid. 2006, p. 162.

4. RUDOLF SCHLICHTER. FETICHISTAS Y FLAGELANTES

De la tríada de artistas que estamos analizando en este capítulo, posiblemente Rudolf Schlichter (Calw - Württemberg, 1890 / Munich, 1955), sea el más desconocido y el menos valorado fuera de Alemania. Puede que se le vea más como un caso clínico de desviaciones o perversiones sexuales, y/o como un mero ilustrador de las mismas, que como el arriesgado, bizarro y excepcional artista que fue. Sus obras son espejo de sus obsesiones, pero también reflejan artísticamente la parte sexual maldita y proscrita de una parte de la sociedad de principios del siglo XX que se atreve a interrogarse a sí misma sobre la importancia que la sexualidad tiene en la constitución de su identidad. Como los médicos y científicos pioneros en esta materia: Iwan Bloch y Magnus Hirschfeld (llamado el Einstein del sexo), que iniciaron sus estudios sobre los comportamientos sexuales (sin condenarlos), y propusieron un nuevo concepto, acuñado por Bloch en 1907, sobre el estudio de la ciencia sexual: la Sexología (*Sexualwissenschaft*).¹

Grosz, Dix y Schlichter, por su parte, también pueden considerarse como pioneros y divulgadores artísticos de esa parte maldita reconvertida en materia de estudio, y ser considerados tan peligrosos y/o degenerados como los científicos-sexólogos por los nazis y por otros custodios de la moral y guardianes de la cultura alemana. En las obras de Schlichter abundan los retratos inquietantes, descarnados y a la vez tiernos de mujeres, solas o en compañía de otr@s, escenas de vida urbana y de cabaret. Pero es especialmente interesante, inédita y transgresora la manera en la que exhibe sus fantasmas de lujuria, violencia y muerte. De hecho, algunos de los dibujos y fotografías más radicales de Schlichter son

¹ Iwan Bloch y Magnus Hirschfeld organizaron y difundieron esta ciencia coeditando una revista de Sexología y editando el *Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft anhand von Einzeldarstellungen* (Manual de la Sexología completa en una serie de monografías).

dignos de formar parte del Museo del Sexo del Instituto de Sexología de Hirschfeld.²

En 1937, diecisiete de las obras de Schlichter fueron confiscadas de las colecciones públicas y se le prohibió exponer su “arte degenerado” y sus libros fueron incluidos en el índice de libros prohibidos. También fue encarcelado un breve periodo de tiempo por sus ideales comunistas, por su comportamiento “no nacionalsocialista” y “proxenetismo”. Rudolf Schlichter, como muchos otros artistas de su generación, también estuvo marcado por su experiencia militar en las trincheras del frente occidental durante la I Guerra Mundial. Su participación en la vida artística y política de Berlín fue plenamente activa. En 1919 formó parte del Partido Comunista Alemán, y en 1924 fue cofundador del “Grupo Rojo”, Asociación de Artistas Comunistas. Igualmente, en 1919, entró en el “Novembergruppe” junto con otros artistas convencidos del papel pedagógico del arte. Se unió a los dadaístas de Heartfield y Grosz, con quién entabló una gran amistad, y le retrató en varias ocasiones, resaltando el carácter de concupiscente adorador de mujeres, fetichista, flagelante y masoquista de Schlichter; algo que él nunca ocultó, al contrario, hacía gala de ello, en su vida, en su arte, y en sus memorias.

Uno de esos retratos realizados por Grosz es el grabado titulado *Rudi S.*, (1921) e incluido en su serie *Ecce homo* (lámina 42, 1922-3)³. Es más bien una caricatura de Rudolf Schlichter y lo representa revestido de los útiles emblemáticos de su oficio_ pincel y tubos de óleo_, y encadenado como un reo a sus obsesiones y fetiches: un botín femenino en su mano y otro caído en suelo junto a un libro titulado *Sadismus und Masochismus*, de un tal Dr. Dühren.⁴

² *Institut für Sexualwissenschaft* (“Instituto para el estudio de la sexualidad” o “Instituto de Sexología”), fundado en 1919 en Berlín por Hirschfeld y arrasado por los nazis en 1933.

³ George Grosz: *Rudi S.*, (1921) Grabado incluido en la serie *Ecce homo*. lámina 42, 1921/23. 27.8 x 20.3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

⁴ Según Juan Vicente Aliaga, Eugen Dühren era el pseudónimo del anteriormente mencionado Iwan Bloch, erudito investigador experto en el Marqués de Sade (sobre el cual escribió *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit*, en 1904; presuntamente el libro en el Grosz se inspiró para bautizar al inexistente libro de su grabado) y en la obra del erotómano

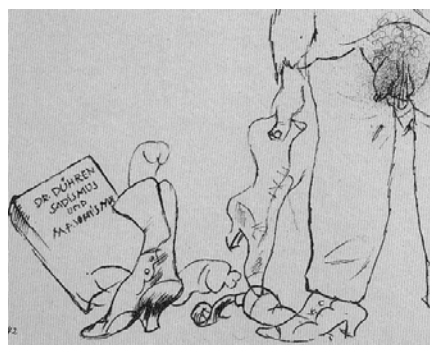


George Grosz: *Rudi S.*, 1921.
Grabado incluido en la serie *Ecce homo*. lámina 42.

Este dandy pillado in fraganti en plena intimidad demuestra un torpe aliño indumentario y físico: El pene de este pintor de desmesurada cabeza y anteojos de miope, cuelga flácido a través de su bragueta abierta, debido tal vez al momento posterior al clímax causado por la contemplación de estos elementos excitantes combinados: botines-fetiches y uno de esos libros para leer con una sola mano. Grosz parece insinuar que sólo la lectura de las obras del Dr. Eugen Dühren (alias de Iwan Bloch⁵), *connaissanceur* experto

en Sade y perversidades varias, podría complacer a este otro erotómano y fetichista irredento: Rudolf Schlichter. Otra obra de Grosz, titulada *Rudolf Schlichter* (1929)⁶, representa al pintor rodeado de símbolos del comunismo: puños rojos, hoces y martillos, caballetes y lienzos.

Y, al mismo tiempo, arrodillado devotamente ante una figura-estatua o ¿mujer real? de una especie de Virgen-Venus carnal, desnuda, cortada justo a la altura del bajo vientre.



George Grosz: *Rudi S.*, (detalle), 1921.
Grabado incluido en la serie *Ecce homo*.

Rétif de la Bretonne. Iwan Bloc participó junto a Magnus Hirschfeld en la elaboración y publicación de una serie de textos acerca de las sexualidades poco convencionales denominados *Die Perversen*. Contenido en *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal / Arte Contemporáneo. Madrid, 2007, p. 115.

⁵ Se puede aventurar, pues, que la inclusión de su nombre en la cubierta del libro es también un tributo irónico de Grosz a este explorador del sadismo y el masoquismo. No olvidemos que en esta época Grosz realizaba también las acuarelas pornográficas de su periodo secreto, según cuenta Ivo Kranzfelder en *George Grosz. 1893-1959*. Taschen, Köln, 1994, p. 64.

⁶ George Grosz: *Rudolf Schlichter*, Óleo sobre tela, 190 x 140 cm. Firmado y datado detrás: Grosz / 1929. Colección privada.

Esta adoración de lo profano elevándolo al altar de las representaciones más sagradas, roza el sacrilegio, ya que convierte la sexualidad en el ídolo-fetichismo de una nueva idolatría, que rompe con todos los códigos morales tradicionales: no se adora la virginidad sino la lujuria.



George Grosz: *Rudolf Schlichter*. 1929.

La visión de Grosz sobre su amigo es complementaria de la que el propio Schlichter tenía de sí mismo. El dibujo de Schlichter titulado *Escena festiva con una mujer desnuda y dos hombres*, 1920⁷ es una especie de autorretrato de sí mismo como una máscara doble (de frente y de perfil) que cuelga a la derecha del dibujo. La escena parece un baile de carnaval, por los farolillos y las máscaras, y por el acentuado carácter rijoso de los hombres, dos de ellos caricaturizados como zorro y cerdo. Todas las miradas de los hombres, incluyendo la máscara-autorretrato del artista, confluyen en los senos de la joven semidesnuda, calzada con exquisitos zapatos y medias, eso sí, que baila o tal vez se debate inútilmente del acoso sexual del hombre-calavera. De nuevo la muerte y la doncella, el Eros y el Thanatos en eterna y angustiosa pugna, y la complaciente mirada masculina ante las escenas violentas de sexo y muerte.



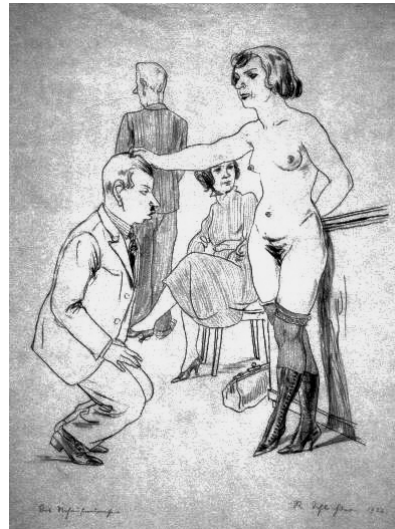
Rudolf Schlichter: *Escena festiva con una mujer desnuda y dos hombres*, 1920.

(Detalle)



Los dos dibujos coinciden en acentuar el carácter de voyeur de Schlichter. Es una constante de sus obras, aunque no tan acentuada como su obsesivo fetichismo por los botines, un tanto pasados de moda en la época que él los pinta, y los zapatos de tacón en general. El sello distintivo de Schlichter son esas botas abotonadas, altas y ceñidas, que la mayor parte de sus personajes femeninos calza. Desde las chicas que pasean por la calle hasta las lesbianas de los cafés exclusivos, desde las prostitutas más ajadas a las niñas más tiernas, desde las dominatrices más perversas hasta los maniquíes femeninos de madera... Sus singulares figuras del exceso llevan botas hechas no sólo para caminar, sino especialmente para someter bajo su suela los cuellos masculinos, para estimular su deseo, para infringir dolor y placer.

Vemos su fijación por estos botines en prácticamente todas sus obras, como en el siguiente dibujo titulado *Das Stehaufmännchen*, 1927.⁸ El hombre del retrato, posiblemente un autorretrato de él mismo, está en trance de arrodillarse ante la joven mujer desnuda con los imprescindibles botines altos. No está claro si lo hace voluntariamente o si está obligado por ella que pone su mano sobre su cabeza. De cualquier modo, el hombre trajeado está absorto en la contemplación del pubis sexo femenino, como hipnotizado por algo misterioso que emana de un lugar/ojo secreto.



Rudolf Schlichter: *Das Stehaufmännchen*, (El dominguillo) 1927.

⁷ Rudolf Schlichter: *Escena festiva con una mujer desnuda y dos hombres*, 1920. Lápiz sobre papel, 56 x 44. cm. Galerie 1900-2000, París

⁸ Rudolf Schlichter: *Das Stehaufmännchen*, 1927. Lápiz y grafito sobre papel, 65 x 47.8 cm. Colección [privada](#).



Rudolf Schlichter: *Der Schöne Joseph*. 1927.

sobre una pequeña tarima, rodeado de mujeres vestidas y semidesnudas, de edad más que madura y poco agraciadas físicamente, como él. Sin embargo, el hombre se exhibe con cierta complacencia, que se trasluce por su media sonrisa, mientras ellas le atienden, le miran o tal vez lo admiran lujuriosamente, incluyendo a su pequeño pene.

Es una de las escasas representaciones en las que el hombre (él mismo pintor o un alter ego) es el foco de atención de las miradas de las mujeres, y por tanto objeto de deseo de las mismas. Y, aunque ellas sean mujeres en franca decadencia, no dejan de lucir esos elementos insustituibles para su excitación (propia y ajena), como la mujer de poderosas nalgas, medias y botines abotonados y brillantes, sentada a horcajadas sobre una silla. Sin duda, ella será la primera en disfrutar de las “gracias” del hombrecillo.

Sin embargo, en *Zirkuskinder*, (“Niñas del circo”) 1924-25,¹⁰ de nuevo es el voyeurismo masculino el factor dominante de la escena: Un hombre

⁹ Rudolf Schlichter: *Der Schöne Joseph*. El guapo Joseph, 1927. Lápiz y grafito sobre papel, 65 x 47.8 cm. Colección privada.

¹⁰ Rudolf Schlichter: *Zirkuskinder*, 1924-25, lápiz sobre papel, 49,8 x 41, 6 cm. Colección privada.

con la siniestra máscara de payaso observa a dos niñas vestidas con una indumentaria de marinerito, tan pegada a sus cuerpos infantiles que sus pliegues acentúan y remarcan sus genitales impúberes. Incluso los dibujos de sus camisetas remarcan los intuidos pezones. Y como remate y condición *sine qua non* de su feminidad y/o sexualidad latente, calzan las brillantes botas de cuero de la mujer-niña perversa que prometen ser y que indudablemente serán.



Rudolf Schlichter: *Zirkuskinder*, 1924-25. (detalle)

Pero... ¿De donde viene la obsesión de pasión de Schlichter por tal pieza indumentaria? Hay un hecho en su infancia que le marcó profundamente y él mismo relata en sus memorias, *Das widerspenstige Fleisch* ("La carne rebelde") de 1932, y en *Tönerne Füße* ("Pies de arcilla") de 1933:

"Un incident se produisit avec ma soeur Gertrude, ou plus précisément, avec ses chaussures. Un jour, elle essaya, visiblement à contrecœur, une paire de bottes boutonnées à très hautes tiges (...). Ces bottes aux pieds de ma soeur

me plurent incroyablement _ le bel éclat luisant sur le cou-de-pied, les nombreux petits boutons, la forme étroitement moulée aux mollets excitaient au plus haut point sensualité, le léger crissement du cuir m'envoyait une succession de frisson le long du dos, j'aurais voulu mettre moi-même ces bottes, mais en secret, quand personne ne le verrait. »¹¹

Posiblemente, Michel Tournier sería el único que podría definir con exactitud el sentimiento de revelación (una epifanía profana) que traspasó en ese momento a Schlichter y le descubrió la perversión/fetichismo a la que estaba, irremediabilmente, abocado:

“Sin duda no hay nada más emocionante en la vida de un hombre que el descubrimiento fortuito de la perversión a la que está destinado”¹²



Rudolf Schlichter: *Dada-Dachatelier*, (Taller Dada) 1920.

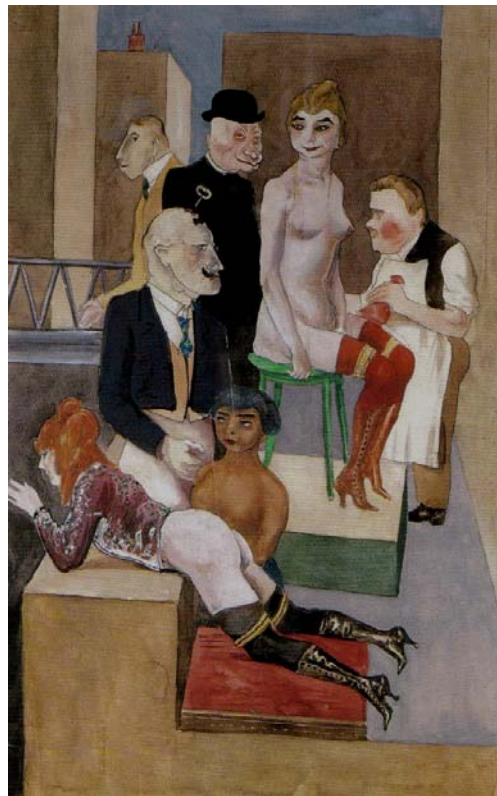
¹¹ “Un incidente se produjo con mi hermana Gertrude, o más precisamente, con sus zapatos. Un día, ella se probaba, visiblemente a regañadientes, un par de botas abotonadas de caña alta (...) Estas botas en los pies de mi hermana me placieron increíblemente_ el bello resplandor luciente sobre la curvatura el pie, los numerosos botones pequeños, la forma estrechamente amoldada a la pantorrilla excitaban hasta al máximo la sensualidad, el ligero crujir del cuero me enviaba una sucesión de estremecimientos a lo largo de la espalda, habría querido ponerme yo mismo esas botas, pero en secreto, cuando nadie me viera”. Rudolf Schlichter, *Das widerspenstige Fleisch*, Curt Grützmacher, Berlin, 1991, p. 62 y 91, y *Tönerne Fuse*, Curt Grützmacher, Berlin, 1992. Contenido en *Speedy, se maquillant*, de Svenja Moor, extraído de “Allemagne Années 20. La Nouvelle Objectivité”. Musée de Grenoble. France. 2003, p. 246.

¹² Michel Tournier, *El Rey de los Alisos*. Alfaguara, Buenos Aires 2006, p. 176.

Esa perversión o fijación erótica que tanto le obsesiona cristaliza en dos de sus obras más conocidas y logradas. En *Dada-Dachatelier*, ("Taller Dada",1920)¹³, podemos observar sus fetiches preferidos cuidadosamente dibujados en los pies de las cuatro féminas representadas: los zapatitos y calcetines de la niña, los botines de piel clara de la joven modelo sobre la peana, las botas negras y sensuales medias del maniquí femenino sin brazos y sin rostro, y los puntiagudos zapatos de tacón de la dama indiferente: ella aparece sentada junto a un hombre protésico, sin mano y con una pernera de los pantalones cortado y que deja ver su botín de cuero y su calcetín con ligüero masculino. Cuatro hombres extraños comparten la azotea del Taller Dada, tal vez el estudio de un artista, un pintor o arquitecto por los numerosos útiles dispersados por él, y sus musas. Dos llevan frac y chistera, otro la bata blanca de médico o pintor y máscara antigás, y el último, una especie de fantasma sin rostro, aparece vestido como si viniera de las trincheras de la reciente guerra, y mira fijamente sin ver al espectador a través de otra máscara antigás.

Parece la escenificación de la situación de los géneros después del desastre: Mujeres-maniquís-niñas fetichizadas y hombres mutilados o marcados por la pérdida de sus atributos de masculinidad, y aún conmocionados por el horror visto.

R.Schlichter:*Zusammenkunft
von Fetischisten
und manischen Flagellanten*,1923.



¹³ Rudolf Schlichter: *Dada-Dachatelier*, (Taller Dada,1920) Acuarela y lápiz de color, 45.8 x 63.8 cm. Galerie Nierendorf, Berlín.

La siguiente obra de Schlichter, contiene en su título toda una declaración de principios: *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten*, ("Reunión de fetichistas y maniacos flagelantes") c. 1923.¹⁴ Magnus Hirschfeld, sin duda, no andaba lejos de esta reunión privada de adictos al fetichismo y la flagelación, que transcurrió, posiblemente, en un lugar ignoto del Berlín de los años 20, observándolo todo con suma atención, para tomar nota y ampliar el archivo del Museo del Sexo de su *Institut für Sexualwissenschaft*

La franqueza de esta representación y/o confesión es significativa de la franca y abierta relación de Schlichter con su sexualidad. La obra es el *summun compendium* de todos los fetiches deseados: Los botines altos y abotonados de crujiente cuero, tan ceñidos que moldean a la perfección los gemelos; las medias negras con el largo justo para resaltar las blancas nalgas ofrecidas al látigo y/o los níveos muslos que custodian el sexo. Las sugerentes ligas que delimitan lo desnudo de lo fetichizado. Las mujeres se definen por sus "deshabillés"; los hombres se definen por sus atuendos: Un sacerdote, un burgués trajeado, un tendero con su delantal, y un hombre corriente que mira de soslayo en último término.



Las mujeres se exhiben en el escenario cotidiano de la calle o el cabaret, y representan ante las miradas masculinas, ávidas y manipuladoras, la narrativa y la estética que los deseos y fantasmas de los hombres exigen. Pero ¿la mujer participa voluntariamente y disfruta de esta ficción? Posiblemente ellas también manifiestan sus estrategias de seducción, o esa máscara de feminidad para participar en los

¹⁴ Rudolf Schlichter: *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten*, ("Reunión de fetichistas y maniacos flagelantes") c. 1923. Acuarela sobre papel, 43.9 x 27.3 cm. Colección privada.

deseos masculinos; aunque no sabemos si a costa de renunciar a los suyos, o si realmente esos también son los suyos, ya que la ambigüedad es el deslizamiento del deseo.

La obra desvela también la sexualidad más oculta de los hombres pretendidamente “normales”, entendiéndose como practicantes de una sexualidad ortodoxa y normalizada. Pero ¿acaso existe una sexualidad “normal”, según natura? ¿Acaso la sexualidad contra natura no es intrínsecamente humana, demasiado humana, más allá de lo que dictan las leyes o la moral? Sigmund Freud remarcaba el hecho de que los rasgos de la perversión, en mayor o menor grado, están presentes en la vida sexual de los individuos. Vemos que son las Políticas represivas del Cuerpo las que siempre dictan cual es el grado de “normalidad” o “anormalidad” de las perversiones, según el malestar en la cultura y en la sociedad que producen, y según las épocas en las que se circunscriben y que las definen. Jeffrey Weeks nos remarca el carácter de escenificación de las fantasías–parafilias, perversiones, fetichismos– como una parte casi imprescindible de la sexualidad:

“La sexualidad tiene tanto que ver con las palabras, las imágenes, el ritual y la fantasía como con el cuerpo.”¹⁵

Las parafilias (del griego “pará”– al lado, desviado– y “philéo”– atracción, amante) entran dentro del universo representacional y ritualizado donde se sexualizan los objetos inanimados, y se erotizan partes del cuerpo no estrictamente sexuales y/o genitales, convirtiéndolas en fetiches, en nuevas posibilidades de placer. El fetiche es la proyección y la encarnación del fantasma, de los deseos, temores y pulsiones más inconfesable e inexplicables. Michel Foucault apunta al respecto:

¹⁵ Jeffrey Weeks: *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa Ediciones, Madrid, 1993.

“(…) Pienso que en ello existe una especie de creación, de empresa creadora, una de cuyas principales características es lo que yo llamo la desexualización del placer. La idea de que el placer sexual es la base de todos los placeres es, a mi entender, falsa. Lo que las prácticas sadomasoquistas nos enseñan es que podemos producir placer a partir de objetos muy raros, utilizando determinadas partes extrañas de nuestro cuerpo, en situaciones muy infrecuentes (...)”¹⁶



Penis shoes. 1925.
Fetichistas alemanes
del cazado, diseñadores
anónimos.

Rudolf Schlichter es un diletante de diferentes parafilias (“atracciones desviadas” o “amante de las desviaciones”) Desde el fetichismo de los zapatos (uno de los más extendidos) hasta la hipoxifilia o asfisia erótica, pasando por el llamado vicio inglés (flagelación), voyeurismo & masoquismo. Vemos dos diseños (*Penis shoes* de 1925) realizados por fetichistas alemanes anónimos del calzado donde se remarca explícitamente la función más que erótica del objeto, es de total adoración masculina hacia su propio símbolo de la potencia viril y/o sexual por excelencia: el falo sublimado en un zapato femenino.

El grabado de George Grosz, *Una escapadita*,¹⁷ dibuja (en la cárcel) a un pintor fetichista de los botines, en clara referencia, una vez más, a Schlichter, postrado a los pies de la botas de Speedy, su mujer, como vemos también en el dibujo *Speedy beim Schminken* (Speedy maquillándose), 1930.¹⁸ Con el fetichismo del calzado, podría decirse que lo que el hombre desea es apropiarse de la representación de su masculinidad– de su poder fálico– enmascarada bajo los objetos y/o formas femenin@s: una especie de auto-homo-erotismo. Al respecto, Cortés nos señala lo siguiente en *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*:

¹⁶ Aliaga, Juan Vicente, Op cit. p. 110.

¹⁷ George Grosz; *Una escapadita*, lámina, nº 56 S II; Carpeta “Interregnum”. 1926. Grabado.

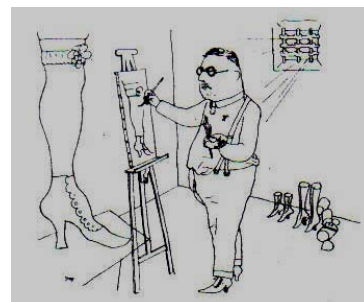
¹⁸ Rudolf Schlichter: *Speedy beim Schminken* (Speedy maquillándose), 1930. Tinta y plumilla.

“Debido a los problemas de representación del pene (generalmente un tema tabú en la cultura occidental), éste ha necesitado de la creación de una imagen con una forma un tanto más velada y abstracta que se convirtiera en su símbolo: el falo, y que sugiriera claramente la autoridad masculina. Como afirma Jeffrey Weeks, “en este sistema, el pene— o más exactamente su representación simbólica: el falo— es el significante fundamental; y es en relación con éste como se forma su significado. El falo es la marca de la diferencia; simboliza las diferencias de poder dentro del lenguaje; y los varones se convierten en los portadores simbólicos del poder. El falo representa la “Ley del Padre” (...) Por ello, entender la distinción entre falo y pene significa un elemento clave para analizar la representación de la masculinidad. El falo es un icono cultural, una criatura construida por la mente a la que todos los hombres aspiran. Está en la mente, es una idea, no una parte del cuerpo. El pene puede ser ocultado, pero el simbolismo fálico es siempre disputado (...)”¹⁹



R. Schlichter: *Speedy beim Schminken* 1930.
G. Grosz: *Una escapadita*, 1926

¿Significa acaso que los fetichistas buscan su propio poder fálico de forma oblicua, delegando el ejercicio de su autoridad – simbólicamente, claro– en la mujer, o más concretamente, en sus zapatos u otros objetos fetichizados? Desviaciones del lenguaje y enmascaramiento de los signos o atributos del poder: el falo en disputa. Lo cierto es que las mujeres representadas por Schlichter son – para él– las portadoras simbólicas del poder fálico. Verbigracia: las dominadoras sexuales, ataviadas con botas altas y fustas, o las ambiguas mujeres vestidas con ropas masculinas, las *fraülein* de la República de Weimar que veremos a continuación.



¹⁹ Jeffrey Weeks en *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa Ediciones S. L., Madrid. 1993, p. 233. Citado por José Miguel G. Cortés: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Egales. Barcelona-Madrid, 2004, p. 190.

4.1. DIFERENTES A LAS DEMÁS: LESBIANAS Y DOMINAS

El interés generalizado hacia las sexualidades más ocultas es notorio en la época de entreguerras en Alemania. Berlín se convierte en la capital donde la relativa tolerancia hacia homosexuales y lesbianas propicia los clubs de ambiente para ell@s, la publicación de revistas²⁰ especializadas de amplia difusión y los grupos como la Liga para los Derechos de los Hombres (con 50.000 afiliados) que reivindicaban la visibilidad de placeres marginados y estigmatizados, incluyendo la abolición del infame párrafo 175 que condenaba las prácticas entre hombres. Aunque la homosexualidad ya no era “oficialmente” perseguida por criterios religiosos, se la consideraba “un estigma funcional de degeneración y una tara neuropsicopatológica”, según el “eminente” sexólogo Krafft-Ebing.



Ruth Margarete Roeling, *Berlins lesbische Frauen*, 1928,



Cartel de la película *Anders als die Andern*.
Richard Oswald. 1919.

²⁰ En 1930 la revista *Die Inse*, dirigida por Friedrich Randszuweit, alcanzó una tirada mensual de 150. 000 ejemplares. Este infame párrafo 175 no fue derogado hasta los años 70 en la Alemania del Este y en la del Oeste fue vigente hasta 1995.

Magnus Hirschfeld, sin embargo, fue una de las personalidades más activas contra la abolición de dicha ley²¹ – una de las formas más claras de represión de las Políticas del Cuerpo–, y participó en la realización del film *Anders als die Andern* ("Diferente a los demás"), en 1919, dirigido por Richard Oswald, en el que actuaba el mismo Hirschfeld junto con Conrad Veit.²² En dicha película, Veit interpreta a un homosexual (posiblemente el primero de la historia del cine) chantajeado por un antiguo amante. Su forzada salida del armario al negarse a pagar el chantaje le conduce a la marginación social y al suicidio. Real como la vida misma. Hirschfeld también escribió la introducción del libro-guía de Ruth Margarete Roeling, *Berlins Lesbische Frauen*, en 1928, reflejo de la bulliciosa actividad y visibilidad de homosexuales y lesbianas en los ambientes de Berlín.

Pero no solamente ell@s representaban las nuevas y "perversas" formas de sexualidades "bizarras"– al fin y al cabo, todas tan antiguas como el mundo–. Rudolf Schlichter dibuja a la perfección la estética de las mujeres de la República de Weimar, en especial el nuevo estilo de las diferentes a las demás: lesbianas y dominas. Es un estilo ambiguo y práctico que las mujeres modernas y liberadas no dudan también en adaptar a su personalidad. Lo vemos en su óleo *Porträt einer Frau mit Pagenschnitt und Krawatte* ("Retrato de una mujer con corte de pelo masculino y corbata", 1923).²³ Nada que añadir a lo explícito de su título, excelente retrato de una mujer con el look masculinizado y con su corte de

²¹ Hirschfeld fundó en 1897 el Comité Científico Humanitario para defender los derechos de los homosexuales y anular el parágrafo 175 del Código Penal alemán. El eslogan del comité era "Justicia a través de la ciencia". Hirschfeld se consideraba como un activista y un científico, investigando y catalogando las múltiples variedades de la sexualidad, incluso inventó la palabra "travestismo". Escritores como Christopher Isherwood y Auden visitaron su famoso Instituto. Hirschfeld fue apaleado y dado por muerto por furibundos nazis en 1921. Al subir los nazis al poder en 1933 destruyeron el Instituto de Sexología y quemaron públicamente su biblioteca, acción recogida en múltiples fotos. Hirschfeld estaba fuera de Alemania en una gira mundial de conferencias. Nunca volvió a Alemania y murió en el exilio en Niza en 1935. La vida y la obra de Hirschfeld se narran en el documental de Rosa von Praunheim *Magnus Hirschfeld – Der Einstein der Sex*, en 1999.

²² Conrad Veit participó posteriormente en "El Gabinete del Doctor Caligari" interpretando a Cesare, el sonámbulo asesino trasunto de Caligari.

²³ Rudolf Schlichter. *Porträt einer Frau mit Pagenschnitt und Krawatte* ("Retrato de una mujer con corte de pelo masculino y corbata") 1923. Óleo sobre lienzo, 61 x 78 cm. Colección privada.

pelo a lo Louise Brooks. Esa ambigüedad esta también patente en la fotografía de August Sander *Frau eines Malers* (La mujer del pintor Abelen /Helene Abelen, 1926)²⁴ y en el autorretrato de Anton Räderscheidt, *Selbstbildnis*, 1928²⁵, donde refleja su parte femenina plasmada en el lienzo detrás de él.



R. Schlichter. *Porträt einer Frau mit Pagenschnitt und Krawatte*. 1927



A. Sander. *Frau eines Malers*. 1926



A. Räderscheidt, *Selbstbildnis*, 1928

La acuarela de Schlichter *Frauen Club o Damenkneipe*, 1925²⁶, representa uno de esos Clubs de Damas, que van ataviadas con esa ambigua mezcla de signos distintivos de la masculinidad, como los trajes y corbatas, tan masculinas, y los imprescindibles botines altos, tan hiperfemeninos y, no lo olvidemos, tan fálicos.

En sus obras, Schlichter escenifica y describe los encuentros y miradas ambiguas entre hombres y mujeres en escenarios urbanos, en cafeterías y cabarets. En *Tingel-Tangel o Toppkeller* 1920²⁷ vemos el ambiente de un club de travestidos. El travestismo, o la inversión de los signos externos distintivos, juega con la transgresión de los roles de

²⁴ August Sander. *Frau eines Malers* (La mujer del pintor Abelen /Helene Abelen) c. 1926. Fotografía. Agust Sander Archiv / SV Stiftung Kultur, Köln.

²⁵ Anton Räderscheidt, *Selbstbildnis* (Autorretrato), 1928. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Colección privada.

²⁶ Rudolf Schlichter, *Frauen Club / Damenkneipe* (Club de Damas), 1923. Acuarela y pincel sobre papel, 59 x 50 cm. Colección privada.

²⁷Rudolf Schlichter, *Tingel-Tangel, o Toppkeller*, 1920. Acuarela, 53 x 45.5 cm. Rudolf Schlichter Privatbesitz. Munchen.

género, con los códigos establecidos de vestimenta y actitudes. Frank Wedekind, en *Una vida Erótica. Diarios* definía a las mujeres como sacerdotisas del sexo, y le atraía sobremanera verlas vestidas con trajes masculinos. La atracción que los hombres sienten hacia las mujeres travestidas con trajes masculinos y/o hacia los hombres travestidos de mujer es una posibilidad más de experimentación y escenificación de nuevas prácticas sexuales, entre la dominación y la sumisión.



Frauen Club / 1923.



Tingel-Tangel, 1920.



Passanten und Reichsweher, 1925.

En la acuarela *Passanten und Reichsweher*, (“Transeúntes y soldados del Reich”) 1925/26,²⁸ vemos como la pulsión erótica no disminuye ni siquiera ante la intimidante presencia de los soldados del Reich; al contrario, parece incrementar el énfasis sexual en los brillantes botines.



²⁸ Rudolf Schlichter, *Passanten und Reichsweher*, (Transeúntes y soldados del Reich) 1925/26. Acuarela, 58 x 40 cm. Karlsruhe, Kunstkabinett Mirko Heipek.

Pero donde Schlichter demuestra su absoluta rendición y depone sus armas masculinas es en la acuarela *Domina Mea*, 1927/28,²⁹ donde vemos a una mujer con cierto aire desdeñoso que mantiene bajo su reluciente botín de cuero negro la nuca de un hombre gris arrodillado a sus pies.

Si el falo es el significante fundamental que sugiere claramente la autoridad, o el dominio masculino en las relaciones sexuales, Schlichter otorga ese imaginario poder autoritario a la mujer dominatrix. En sus “dominas” delega el falo, multiplicado simbólicamente en los botines, látigos, fustas, y actitudes de dominación en ellas y de sumisión en ellos. La escenificación del poder fálico se ejerce en un juego sadomasoquista donde las diferencias de roles masculinos y femeninos se invierten y/o se alternan. Tener o no tener pene no significa ser o no ser un agente activo del poder fálico. Al respecto veamos los comentarios de Cortés y Bersani:



Rudolf Schlichter, *Domina Mea*, 1927/28.

“Tener pene (aunque sea extremadamente largo) no protege a un hombre de ser desvestido de la autoridad fálica. Asimismo, no tener pene (el caso de las mujeres) no es un impedimento insuperable para ser capaz de proyectar una autoridad fálica (sentirse omnipotente). Según Leo Bersani, “*el falocentrismo es exactamente eso: no es originalmente la negación del poder a las mujeres (aunque evidentemente, también ha conducido a ello, en todos los lugares y en todas las épocas), sino, sobre todo, es la negación de cualquier valor a la ausencia de poder tanto para hombres como para mujeres*”. La supremacía del falo está relacionada con la capacidad de romper el espacio simbólico que corporeiza una competente masculinidad (...)

²⁹ Rudolf Schlichter, *Domina Mea*, 1927/28. Acuarela y Tinta sobre papel, 75.5 x 56 cm. Colección privada.

Desde el punto de vista de Lacan el falo es el centro en torno al cual se organiza la subjetividad, las leyes sociales y la adquisición del lenguaje; la sexualidad humana se establece, y por lo tanto se vive, según la posición que asume el ser provisto o carente de falo, lo cual condiciona el acceso a sus estructuras simbólicas".³⁰

Lo cierto es que la estructura férreamente jerarquizada de la sexualidad convencional (heterosexual y heterosexista) se cuestiona y tambalea hasta cierto punto con la inversión de roles ejercidos en las relaciones sadomasoquistas: posiblemente al finalizar la relación sexual SM se reestablecen las jerarquías de género. Pero, mientras dura el juego, el hombre puede escapar de esa construcción de género que le obliga a ejercer continuamente ese poder fálico que se le atribuye. Pero ¿y si la mujer consigue usurpar definitivamente ese poder momentáneo?

En las relaciones SM vemos cómo la mujer ejerce el poder pero delegado o consentido por el hombre. El sadomasoquismo es un término que proviene, como es bien sabido, del escritor Leopold von Sacher Masoch, autor de *La Venus de las Pielas* donde se narra la relación entre Severin y Wanda. La novela es paradigmática ya que establece las pautas y directrices que rigen las relaciones SM; mediante un contrato donde el sumiso Severin exige a su ama la frecuencia e intensidad de los latigazos, torturas y sevicias que debe recibir por parte de Wanda, que al principio incluso se resiste a ejercer dichas acciones.

Hasta que llega un momento en el que el poder fálico que ha delegado Severin queda ya irremediamente en manos de Wanda y de los amantes ocasionales de la misma. El intercambio de roles de dominación y sumisión es otra de las claves del ritual SM, aunque no siempre son fijas e inmutables las reglas, los roles y las pautas de conducta.

³⁰ Leo Bersani en "¿Es el recto una tumba?", en Llamas, Ricardo (comp.) *Construyendo sidentidades*. Siglo XX. 1995, p. 107. Citado por José Miguel G. Cortés, *op. cit.*, p. 191.

En el dibujo de Schlichter *Dos mujeres (ama y esclava)* de 1925,³¹ vemos de nuevo la escenificación del fetichismo del calzado y el juego de dominación sumisión. Es característica la pose en la que la mujer pone su bota sobre el cuerpo del hombre o de la mujer (en este caso); es como la



Rudolf Schlichter, *Dos mujeres (ama y esclava)*. 1925

señal que lo marca y lo define como posesión de la mujer (o de otro hombre si es un ritual SM homosexual). La participación de otros hombres no es banal en el ritual SM. Forma parte de la estructura de fetichismo, voyeurismo, masoquismo y humillación ante los amantes de la mujer-fállica o del que detenta el poder. A menudo se incluye también la sodomización por parte de los cómplices o por la mujer dotada con un dildo XXL. ¿Una excusa para el homoerotismo o una variedad más para experimentar el binomio contradictorio y excitante de placer y dolor?

La vidriera de autor anónimo titulada *The Mistress* (La Dominadora)³² es la imagen paradigmática de las “dominatrix” al estilo de Wanda y de la estructura jerárquica del SM: La mujer es una figura enhiesta, con su cabeza rodeada de un nimbo de lujuria sagrada, está custodiada por columnas falomórficas (la misma vidriera del fondo simula un pene en erección) con escudos con los signos multiplicados del falo: látigos y fustas³³ que refuerzan su poder de dominación.

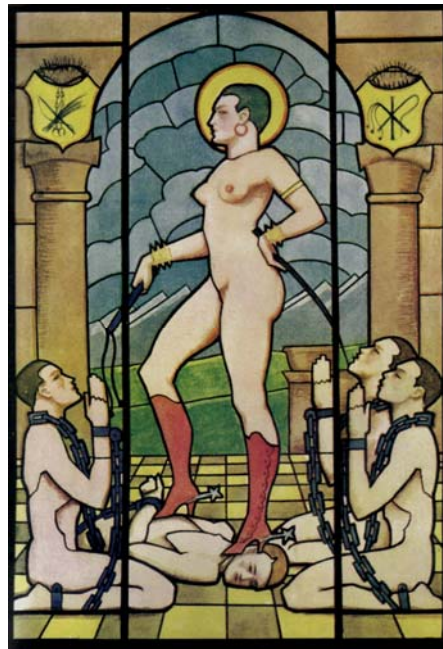
³¹ Rudolf Schlichter, *Dos mujeres (ama y esclava)*. 1925. Lápiz sobre papel, 60 x 42, 5 cm. Galerie 1900-2000. París.

³² *The Mistress* (La Dominadora) Vidriera o pintura realizada a la manera de vidriera de un autor anónimo alemán durante la época de la República de Weimar. Incluido en Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House. Los Angeles. 2006

³³ El parecido de los escudos de estas columnas con los haces o fasces de varas símbolo del poder de los césares, y apropiados como emblema por los fascistas de Mussolini, es, diríamos a la manera de Susan Sontag, “fascinante fascismo” fálico.

Toda ella es una oda al falo, un Príapo reencarnado con forma femenina. Sus botas de cuero rojo de Rusia, reforzadas con espuelas, humillan la cerviz de uno de sus cuatro esclavos que permanecen arrodillados, encadenados, sumisos y extasiados, suplicando o rezando para ser el próximo en ser azotado por la mujer mega fálica, la que detenta el poder fálico.

Los términos más ajustados a la sexología del sadomasoquismo son los de algolagnia, activa y/o pasiva. La algolagnia activa es la voluptuosidad experimentada por el dolor, provocado en uno mismo (algolagnia pasiva) o por otros sobre el sujeto, o por el dolor causado a otros. Las sensaciones dolorosas son percibidas como un estímulo para la libido, para el placer sexual extendido por todo el cuerpo, por toda la piel. Lo que nos lleva a la flagelación, técnica fundamental en el ritual SM.



The Mistress, Autor anónimo
Weimar, años 20

De la serie de 6 grabados de Schlichter, titulados *Liebesvariaton*,³⁴ (“Variaciones del amor”) hemos escogido este magnífico dibujo que congela el instante visual en el que está a punto de desencadenarse el cruel y ansiado latigazo.

La escenificación de la espera, la tensión, el preclímax es casi más importante que el coito e incluso el orgasmo (prácticamente efectos secundarios). Un hombre gira su rostro para mirar a una pareja de mujeres desnudas (o tal vez hombre y mujer). Está vestido, pero con la bragueta desabrochada, mientras una mujer en deshabillé y sentada junto a él agarra

³⁴ Rudolf Schlichter, *Liebesvariaton*, c. 1920. Seis grabados, 30.5 x 36 cm. Sammlung Döpp, Frankfurt.

y estira su pene. Con su mano libre parece hacerle una señal a otra mujer— una fascinante dominatrix ataviada con una especie de atuendo de paje medieval, corte a lo garçonne y brillantes botas altas— que permanece de pie, con la vista fija en el pene y el látigo presto para abatirse sin piedad sobre el expuesto atributo masculino.



Rudolf Schlichter, *Liebesvariaton*, 1920.

Según Iwan Bloch, el flagelantismo está relacionado con el hecho de que la piel es “el único gran órgano erótico”, y su práctica como estímulo sexual es conocida desde la antigüedad: Petronio lo incluye en su “Satyricon”, Casanova en sus memorias y Wedekind en sus diarios. Hay una cantidad ingente de literatura sobre la práctica de la flagelación, desde los típicos azotes con la mano hasta el uso de ortigas como látigos. No vamos a redundar en ellas, son variaciones técnicas de las disciplinas rituales del SM. Lo que nos interesa en esta investigación es su finalidad como productor de dolor-placer:

La disciplina del flagelantismo sadomasoquista es uno de los símbolos más claros de representación de sexualidades extremas y de la inseparable dicotomía sumisión-dominación, y de la reversibilidad de los signos y roles genéricos. También es la reversión de la finalidad institucional del suplicio exclusivamente sádico-fascista, público y ejemplar, convertido o subvertido por el SM en un suplicio privado, placentero y perverso. Como señala J.V. Aliaga sobre la temática de Schlichter, sus obras:

“(...) giran en torno a la dimensión extrema de la sexualidad y del deseo. Introduce de este modo una cuestión desconocida en otras latitudes pero relativamente frecuente en la cultura germánica. Me refiero al ejercicio de control sobre el cuerpo y la dualidad placer-dolor y su ligazón con el deseo. De ahí que sea necesario investigar las formas de representación de la sexualidad y el estatus que ésta tenía en la sociedad alemana, ya que, como propuso Bourdieu, mediante las prácticas sexuales se dirimen otros conflictos de las relaciones humanas dado el grado de socialización sexual y la somatización de la dominación. Es decir, la práctica de la sexualidad, en cualesquiera de sus múltiples modalidades no está exenta de jerarquías, códigos y pugnas de poder en donde el género también interviene”.³⁵



Rudolf Schlichter, *Liebesvariaton*, 1920, (detalle).

³⁵ Pierre Bourdieu en “La dominación masculina revisitada”, en los cuadernos de crítica de la cultura *Archipiélago* 67, 2005. Contenido en Aliaga, Juan Vicente: *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal / Arte Contemporáneo. Madrid, 2007.

4.2. DESLIZAMIENTOS PROGRESIVOS HACÍA EL PLACER

SUICIDA

“Brillantes, brillantes, brillantes botas de cuero.
Mujer-niña que azotas con la fusta en la oscuridad,
Severine, tu servidor, llega ataviado con cascabeles.
Te implora que no le dejes.
Pégale, Mistress, y cura su corazón.”

The Velvet Underground & Nico, Venus in Furs, 1966



R. Schlichter, *Speedy beim Schminken*. 1930

Elfriede Elisabeth Koehler, fue más conocida por el nombre que Schlichter le dio, como musa, amante, esposa y dominadora: Speedy. Se conocieron en 1927, en Berlín; él contaba con 12 años más que ella, y en la joven mujer-niña Speedy pareció encontrar a la compañera de juegos peligrosos que tanto le excitaban. A ella también le complacían los botines abotonados y se prestó encantada a sus experiencias de estrangulación o asfixia erótica.

En el dibujo de Schlichter titulado *Speedy beim Schminken* (Speedy maquillándose), 1930³⁶ la vemos sentada mientras se maquila, moderna y segura de sí misma, y con unas botas ceñidas, altas y negras de las que parece emanar su propia figura: una perfecta Weimar fräulein.

Tras casarse en 1929, su vida en común (hasta el fallecimiento de Schlichter en 1955) adquirió un giro ciertamente peculiar: Schlichter renunció a mantener relaciones carnales con Speedy; alimentaba así su propio masoquismo y se proporcionaba un sufrimiento altamente

³⁶ Rudolf Schlichter, *Speedy beim Schminken* (Speedy maquillándose), 1930. Pluma y tinta, 64 x 49 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung Stuttgart.

placentero. Como el Severin de la novela “La Venus de las pieles” de Sacher- Masoch, que se deleitaba morbosamente viendo a su ama Wanda manteniendo relaciones con otros hombres, también Schlichter era consciente de las relaciones sexuales que Speedy mantenía con otros jóvenes amantes. No sabemos a ciencia cierta si las fomentaba para ejercer de voyeur, pero su relación sigue prácticamente al pie de la letra el manual sadomasoquista establecido por el contrato de dominación-sumisión de Wanda y Severin... “golpéale, señora, y cura su corazón”. Hay otras parejas sadomasoquistas en el mundo artístico: al estilo de Unica Zürn con Hans Bellmer, o la de Sheree Rose con Bob Flanagan. La colaboración sexual-sentimental-artística entre los miembros de dichas parejas se refleja en múltiples obras, fotografías y/o performances que posteriormente analizaremos.

Pero volvamos con el tandem Schlichter-Speedy. Existen más de 40 dibujos, acuarelas y cuadros que tienen como protagonista a Speedy. Aunque son fundamentalmente las fotografías que Schlichter hizo junto a ella y que vemos a continuación las que más nos interesan. En una de ellas, *Strangulierungsexperiment in Atelier* (“Experimento de estrangulación en el atelier) 1928,³⁷ aparecen ambos protagonistas: Speedy colgada de una soga y Rudolf Schlichter, mirando a cámara y sujetando, aparentemente, a la joven.

En la otra versión de la misma sesión, la fotografía, *Speedy Schlichter, Strangulierungsexperiment in Atelier*, sólo aparece Speedy colgada. Es evidente que la foto requirió de trucaje y de cuerdas o arneses para evitar un ahorcamiento real, pero el simulacro no resta fuerza descriptiva ni artística a esta Representación de una Sexualidad Extrema: La asfixiofilia o asfixia erótica, una de las más peligrosas prácticas de excitación sexual.

³⁷ Rudolf Schlichter, *Strangulierungsexperiment in Atelier*, y *Speedy Schlichter, Strangulierungsexperiment in Atelier*, 1928. Fotografías. Schiller Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.



Strangulierungsexperiment in Atelier,
y *Speedy Schlichter, Strangulierungsexperiment in*
Atelier, 1928.

En estas fotografías Schlichter consigue reunir y materializar sus dos fetichismos predilectos: la estrangulación y la mujer calzada con botines o zapatos brillantes de satén. En su libro de memorias *Das widerspenstige Fleisch* (“La carne rebelde”, 1932) Schlichter detalla una escena que testimonia el origen de su pasión por la asfixia erótica y desvela su fuerte tendencia sadomasoquista: Cuando era niño jugaba a ejecutar a sus soldaditos de plomo colgándolos de pequeñas horcas.

La sensación placentera que siente la describe como una “absence de résistance douce et agréable” (una ausencia de resistencia dulce y agradable)³⁸.

Esta “dulce y agradable” sensación, limítrofe con la pérdida de conciencia y cercana a la muerte, Schlichter la intenta recrear con la puesta en escena de esos fantasmas infantiles de estrangulación o ahorcamiento. La práctica sadomasoquista de la asfixia erótica (también llamada asfixiofilia e hipoxifilia) consiste en la privación de oxígeno para incrementar

³⁸ *Das widerspenstige Fleisch* (“La carne rebelde”, 1932) Op. Cit., p. 91 / 245.

el placer sexual, en solitario o en pareja; se suelen utilizar sogas o bolsas de plástico, la compresión del tórax o las manos apretando la garganta. El control del procedimiento es fundamental, se puede pasar del clímax a la muerte en una fracción de segundo a causa de un error o accidente. Este ahorcamiento fingido provoca la erección y el orgasmo. Es conocido el dicho, comprobado por la Medicina Legal, de que los que se ahorcan (voluntariamente o ajusticiados) tienen una erección en el momento que precede a la muerte y una relajación general de la vejiga y los esfínteres. Esta arriesgada práctica, que conjuga el sexo y la muerte en precario equilibrio sobre una cuerda, parece ser adictiva.

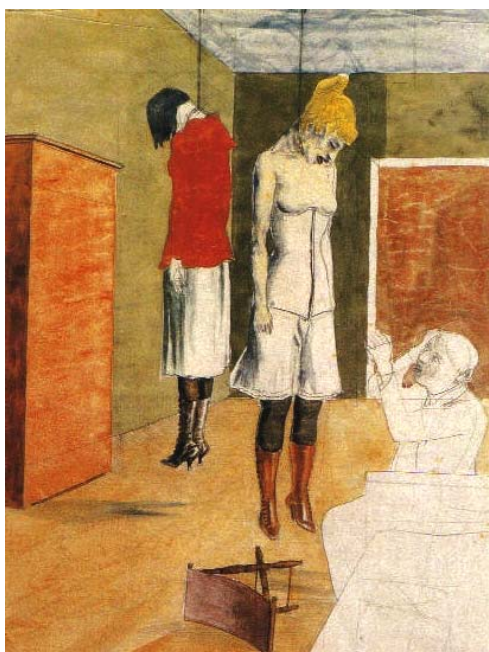
Recordemos la escena cumbre de *El Imperio de los Sentidos* de Nagisha Oshima de 1976, donde la mujer, Sada, estrangula a su amante, con su consentimiento, para proporcionarse un placer recíproco: su máxima erección, estimulada por la falta de oxígeno, le causa un incontrolable éxtasis a Sada, y la muerte orgásmica a su hombre. El juego peligroso ha sido consentido y llevado más allá del límite.³⁹ A la inversa, cuando la estrangulación es provocada por el hombre a la mujer este obtiene el orgasmo a causa de las convulsiones del cuerpo femenino bajo la presión y la asfixia. Posiblemente sea más difícil de controlar y de consentir por parte de la mujer y se puede asociar al crimen sádico. Robert K. Ressler destaca un caso de Krafft-Ebbing para describir el importante componente sexual de la estrangulación criminal:

“Tan pronto como sujetaba a la víctima por el cuello, experimentaba una excitación sexual. Le daba exactamente igual que las mujeres fueran viejas o jóvenes, feas o hermosas, para sentirse excitado. Por lo general le satisfacía el simple hecho de presionarles la garganta y las dejaba vivir; en los dos casos de asesinato, la satisfacción sexual se demoró en llegar y siguió

³⁹ Después de su muerte, Sada corta los genitales de su amado y deambula ida por las calles aferrada a su trofeo sangriento. La película, al parecer, estaba basada en un hecho real ocurrido en Japón poco antes de la Segunda Guerra Mundial.

apretando hasta que murieron. Este acto de estrangulación le proporcionó una gratificación superior a la de una masturbación.”⁴⁰

Como vemos, la asfixiofilia no es un caso excepcional en el perverso y polimórfico mundo de las variaciones/desviaciones sexuales. Las parafilias requieren de la imaginación y/o los actos inusuales o extravagantes necesarios para conseguir la excitación sexual. A menudo esos actos, reales o simulacros, son la condición exclusiva, excluyente e indispensable para la excitación sexual; la escenificación es el instrumento idóneo de conciliar el deseo y la realidad, es poder invocar al fantasma y materializarlo. Schlichter, al igual que otros asfixiofilicos es meticoloso y



R. Schlichter *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen*. 1924

persistente en los simulacros– y tal vez en las realidades– y en la plasmación gráfica de esas fantasías sadomasoquistas. Esas parafilias unidas (botas + estrangulación) ya se representaron gráficamente en diversas obras anteriores al encuentro con Speedy.

Lo vemos en la acuarela de Schlichter titulada *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen* (El artista con dos mujeres colgadas), de 1924.⁴¹ En ella, dos cuerpos de mujeres cuelgan inertes de sogas sujetas al techo de una habitación amueblada con un

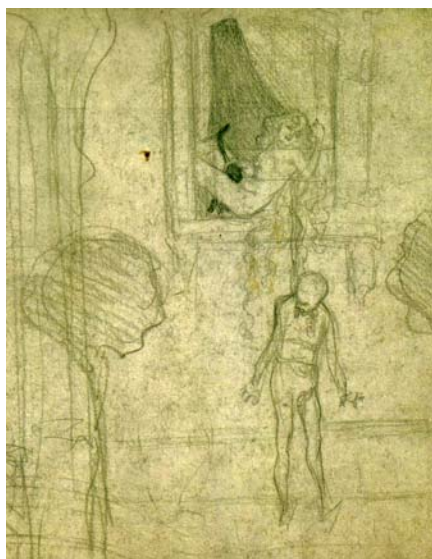
⁴⁰ Cita de Krafft-Ebing de su tratado de “Patologías Sexuales”. Contenido en Ressler, Robert K.: Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003. p. 78.

⁴¹ Rudolf Schlichter *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen* (El artista con dos mujeres ahorcadas), de 1924. Acuarela y lápiz sobre papel, 45 x 33 cm. Colección Mirko Heipek, Karlsruhe.

lecho y un armario. Una de ellas, morena con cabello a lo garçonne, de espaldas al espectador, viste traje de calle y unas brillantes botas de cuero negro, abotonadas y modelando sus pantorrillas. La otra mujer está situada en primer término; es rubia y viste con ropa interior, con un corsé que enmarca y realza los senos, unos *culottes*, medias negras y botas de cuero rojo de Rusia (el máspreciado por los fetichistas). A sus pies aparece un taburete caído, tal vez por el impulso de los pies al debatirse por la presión de la soga. El taburete parece demasiado frágil para que nadie pueda subirse sobre él. La otra mujer no tiene nada bajo sus pies; ninguna lleva las manos atadas, no parecen haberse debatido ante su posible muerte. ¿Acaso una de ellas ha colgado a la otra y después se ha suicidado? O tal vez sea el tercer integrante de la escena de muerte fetichizada y erotizada al máximo el que nos dé la clave de lo sucedido: Un hombre, tal vez el propio Schlichter, aparece apenas esbozado, arrodillado o sentado tras una cama igualmente abocetada. Es como si fuera una figura fantasmática, indefinida e inacabada, como si estuviera indeciso entre horrorizarse o excitarse: se lleva las manos a la cabeza pero su mirada se centra en la abertura de los *culottes*, prácticamente situada a la altura de sus ojos, focalizando toda la atención en los ocultos genitales femeninos. Ellos están presentes pero a la vez eludidos, es más excitante la visión transversal y sublimizada de ellos a través de los objetos sustitutorios del sexo –los fetichistas botines de cuero– y del acto sexual más extremo– la estrangulación erótica.

La puesta en escena de esos fantasmas de lujuria y muerte recrean la “dulce y agradable sensación” que le producían a Schlichter el ahorcamiento de sus soldaditos de plomo. La acuarela– que bien podría haberse titulado “Retrato premonitorio de un hombre inacabado y excitado”– parece un ensayo, o una premonición de la fotografía que 4 años más tarde realizará con Speedy. Sin duda esa fue la culminación de su ideal materializado: conseguir realizar con una mujer real el simulacro que conjuga a Eros y Thanatos llevándolos al límite o a la fusión total.

Lo vemos también en las obras del dibujante y grabador Franz von Bayros (Zagreb, 1866 / Viena, 1924), otro adorador de Sade y Sacher-Masoch, fetichista y flagelante, especialista en dibujar toda clase de perversiones sexuales entre espectaculares dominatrix, hombres, infantes, animales y seres deformes. Con un estilo recargado –un rococó bastardeado en lo más delirante del Art Nouveau–, realizaba minuciosos grabados, escenificando hiperbólicas fantasías sádicas dignas de sus maestros intelectuales.



Franz von Bayros, serie *Liebe des Plato*, 1907

Sin embargo, sus dibujos, apenas unos bocetos, tienen una calidad y una frescura atemporal. Como esta escena de asfixia erótica, de la serie *Liebe des Plato*, 1907.⁴² En ella vemos a una joven desnuda en una ventana, con un gato negro que se asoma entre sus muslos, observando al hombre que cuelga ahorcado y enredado entre la maraña de sus largos cabellos. Ambiguo dibujo del que no sabemos bien si retrata la “típica” frivolidad femenina ante la desesperación del amante capaz de ahorcarse con sus cabellos, o tal vez la complacida ayuda de la mujer para la culminación de un deseo obsesivo por parte del varón: su estrangulamiento erótico.

Rudolf Schlichter, por el contrario, en otro de sus grabados de *Liebesvariaton*, 1920⁴³, no deja dudas acerca de la disposición y entrega masculina a la excitante, ansiada y peligrosa práctica sexual y mortal. El hombre está colgado del cuello y con los brazos atados, su sumisión es total y se deja manipular, maltratar y sorber o devorar por la gigantesca –

⁴² Franz von Bayros escena de asfixia erótica, de la serie *Liebe des Plato*, 1907. Lápiz sobre papel, 25 x 23.5 cm. Sammlung, Speck, Köln.

⁴³ Rudolf Schlichter: *Liebesvariaton*, 1920. Serie de seis grabados, 30.5 x 36 cm. Sammlung Döpp, Frankfurt.

comparada con él- ogressca, felatomana y espermatrix. Relucientes e impecables zapatos llevan todos los participantes de esta “Variación amorosa”, y es que ya hemos visto que es uno de los elementos imprescindibles de toda la parafernalia del ritual o escenificación sadomasoquista.

La obsesión por el ahorcamiento llevó a Schlichter a realizar una acuarela titulada *Hausvogteiplatz*, 1926,⁴⁴ donde representa una cosmopolita plaza abarrotada de transeúntes indiferentes ante lo que se alza a sus espaldas: una horca de aspecto medieval con su soga colgando. No sabemos si existían ahorcamientos públicos a mediados de los años 20 en Alemania, pero el contraste entre un instrumento de muerte de siglos pasados y la modernidad de los trajes de los espectadores, es espeluznante. Tal vez Schlichter se excitaba con el pensamiento de una horca fantasmática al ver a unas jóvenes paseantes, como un acto reflejo que unía el erotismo a la muerte.

Durante la investigación sobre Magnus Hirschfeld, paralela y complementaria de la de Rudolf Schlichter, descubrimos un dibujo en la página web del Museo del Sexo del Instituto de Sexología, en Berlín. Se titula *The Hanged Ones*, y se describe como “Fantasy drawing of a 'hanging' fetishist” (Fantasía dibujada por un fetichista del ahorcamiento)⁴⁵ El nombre del autor no aparece, sólo la fecha de recogida en los archivos de dicho Museo.

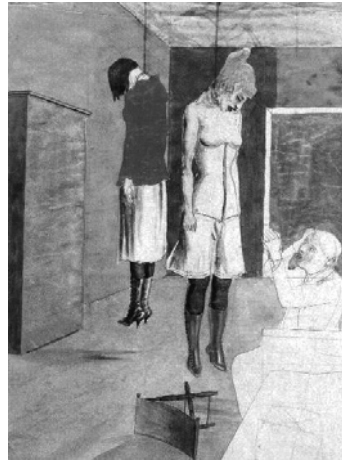


Rudolf Schlichter,
Liebesvariation, 1920

⁴⁴ Rudolf Schlichter, *Hausvogteiplatz*, c. 1926 Acuarela sobre cartón, 66.5 x 51.5 cm. Galerie Huber-Nising, Frankfurt am Main.

⁴⁵ *The Hanged Ones*, Fantasy drawing of a 'hanging' fetishist, Institute for Sexual Science, Berlin, Institut für Sexualforschung in Wien: Bilder-Lexikon Sexualwissenschaft, Leipzig 1930, p.387.

El dibujo representa a dos mujeres y un hombre ahorcados, colgados de las vigas del techo. Los tres están vestidos y bien calzados; una de las mujeres y el hombre sacan la lengua fuera. El dibujo tiene el estilo y la temática de Schlichter, aunque de una traza un poco más burda o apresurada. No podemos afirmar que este dibujo sea de él, pero la similitud es notable: de un imitador con las mismas inclinaciones que Rudolf Schlichter, o del propio autor en la representación de su éxtasis final y total.



R. Schlichter, *Hausvogteiplatz*, c. 1926.

R. Schlichter *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen*. 1924

Autor anónimo. *The Hanged Ones*, Fantasy drawing of a 'hanging' fetishist, 1930.

4.3. PSYCHO KILLER, QU'EST-CE QUE C'EST?

“También me causaron una impresión indeleble las ilustraciones panorámicas que en los mercados y ferias de pueblo pregonaban hechos crueles (...) Hoy sigo creyendo que aquella forma de unir el arte con el reportaje de atrocidades, por llamarlo de alguna manera, era acertada y hasta ideal dentro de sus límites (..)

Siempre que conseguía mirar estas escenas terroríficas y morbosas (...) me asaltaba después un vago sentimiento de inquietud porque sospechaba la existencia de un horror desconocido, un impulso criminal latente en un mundo oculto tras espesos velos, un mundo que aún estaba por descubrir. Me fascinaba pero al mismo tiempo me afectaba la posible existencia de ese mundo. Detrás de aquellos atentados, incendios de grandes almacenes, cacerías de criminales, ejecuciones, catástrofes naturales, fusilamientos de rebeldes, naufragios y choques de trenes se ocultaba, a mi entender, el romanticismo de un mundo todavía inexplorado, donde me acechaban grandes peligros y sangrientas aventuras. La melodía fúnebre y el dramatismo que tanto me gustaban, no lograban aplacar cierto miedo (...)

Por aquellos años yo leía un montón de las novelas llamadas de misterio (...) Con toda razón se les daba el nombre de novelas de trastienda (...) Cada uno de los cuadernillos (...) aparecía ilustrado con una imagen excitante, expresiva (...) ésa era la autentica literatura popular, la primitiva leyenda épica expuesta en lenguaje actualizado. Como es lógico, las personas que se consideraban cultas no leían semejantes obras. Hombres ilustrados y redentores de la humanidad le tenían declarada la guerra a literatura tan vulgar, afirmando que maleaba el entendimiento, el buen gusto y el carácter. (También se han dicho cosas parecidas de la buena literatura. Tal vez lo inaceptable sea el hecho de leer y de escribir o la palabra impresa en general)”

George Grosz.

Las panorámicas de atrocidades de las casetas de feria, la literatura popular, los reportajes de sucesos violentos y las crónicas de guerra, los folletines de crímenes, las novelas de misterio y los relatos de aventuras de

Feminore Cooper, y Karl May fueron el imaginario cultural que alimentaron las representaciones cruentas que unen el crimen a la violación— no hablamos ya de sexualidad SM, sino de violación— de Grosz, Dix y Schlichter.



R. Schlichter,
Kindermord, c.1916
Indianerüberfall. C.1916.



Esté último también se acercó a las figuras del asesino en serie y del asesino de masas, ya fuera bajo la máscara del *psychokiller* o *lustmörder* o bajo la máscara del pionero colonizador, o del indio del salvaje Oeste, como en *Indianerüberfall* y *Kindermord* (Ataque indio y Matanza de niños), ambos de 1916⁴⁶; de chinos con puñales malayos, como en *Camera Obscura (Le Chinois)*, 1921⁴⁷; o la matanza indiscriminada de europeos y orientales en *Massenmord an der chinesischen Mauer*, 1932.⁴⁸

Una de sus obras más violentas es la de los soldados turcos que con la coartada o excusa de la guerra en Armenia se dedicaron a la violación en masa, como vemos en *Armeniergreuel* (Atrocidad Armenia), 1920 / 21.⁴⁹ La violación es uno de los efectos colaterales de la guerra o el crimen que más destaca Schlichter en

⁴⁶ Rudolf Schlichter, *Kindermord*, (Matanza de niños) c. 1916. Acuarela sobre papel, 34 x 21 cm. Colección privada. *Indianerüberfall* (Ataque indio) tinta sobre papel, 21 x 19 cm. Colección privada

⁴⁷ Rudolf Schlichter, *Camera Obscura (Le Chinois)*, 1921. Lápiz y acuarela, 57 x 43.3 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart.

⁴⁸ Rudolf Schlichter, *Massenmord an der chinesischen Mauer*, 1932. Óleo sobre papel, 60 x 45 cm. Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden.

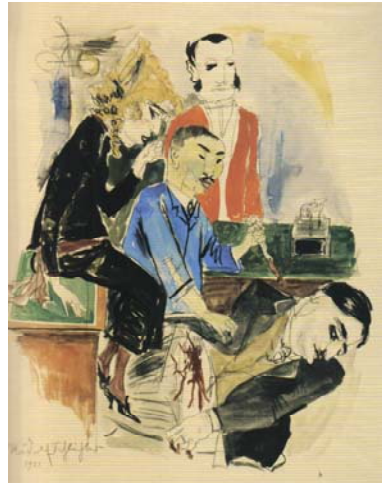
⁴⁹ Rudolf Schlichter, *Armeniergreuel* (Atrocidad Armenia), 1920 / 21. Acuarela y pincel sobre papel, 36.9 x 28 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart.

evidentísimos y cruentos primeros planos.

En la mayor parte de estas obras se subraya la crueldad del hombre contra el hombre pero sobre todo la vejación ejercida hacia la mujer. Vemos en sus obras la confusa e imaginativa mezcla de la crónica de la realidad con el folletín *pulp avant la lettre*, escenificando tanto los lugares exóticos y lejanos como los callejones de cualquier ciudad centroeuropea. La singular mezcla de personajes sicóticos da como resultado a un híbrido letal entre el piel roja del salvaje Oeste con unas gotas de Fu-manchú, más el apache de los barrios bajos de la gran metrópolis (París o Berlín) y el mítico destripador victoriano por excelencia: Jack devenido en Lustmörder, el antihéroe del siglo XX.

El psychokiller se desenvuelve con facilidad tanto a la luz pública como en la sombra. Su poder de atracción y de fascinación— positiva o negativa— sobre el imaginario colectivo se mantiene incólume desde hace siglos. La mayoría de los dioses y héroes mitológicos tienen en sus comportamientos rasgos sicóticos, pocos escrúpulos y un ejercicio absoluto del poder y la violencia.

Los actuales protagonistas de los video juegos, hiperbólicamente violentos y sexualmente explícitos y misóginos, son psychokillers sin coartadas ni atenuantes; desde “GTA: San Andreas”, “Manhunt” hasta “Bully”,⁵⁰ o “Kratos”; cuanto más masacran y violan, más fanáticos seguidores obtienen, que se identifican totalmente con ellos de forma interactiva y vicaria.



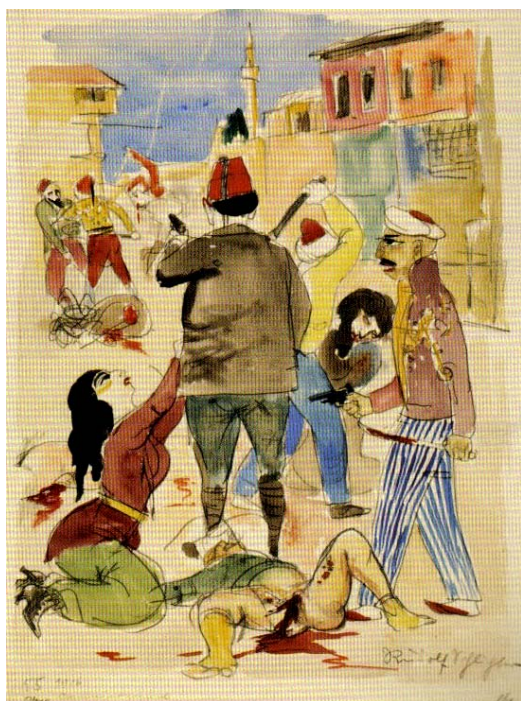
R.Schlichter,
Camera Obscura (Le Chinois), 1921

⁵⁰ Estos videojuegos son de la productora Rockstar, caracterizada por la hiper violencia de sus productos, ya sea que recreen mundos mitológicos o contemporáneos: acoso escolar, bandas callejeras o mafias.

“Las imágenes poseen una magia inexplicable. Del mismo modo que sucede hoy con alguna película, el retrato de la vida sustituye a la vida misma. El espectador se identifica con su héroe, participa gracias a su fantasía en cuanto sucede y se convierte en un protagonista más.”⁵¹

El éxito de películas donde el *psychokiller* es el antihéroe protagonista rutilante por encima de su antagonista— agente de la ley y el orden— es evidente desde la irrupción de Hannibal Lecter en la “silver screen”, o incluso desde Norman Bates en *Psicosis*.

Sin ánimo de extendernos en este tema destacamos la última vuelta de tuerca respecto a la figura del *psychokiller* de última generación televisiva: *Dexter*, una personalidad ambigua, con la inteligencia analítica



R. Schlichter, *Armeniergreuel*. 1920.

de los forenses— su oficio de día— del CSI y las tendencias homicidas de “Leather-face” en *La matanza de Texas*, —con las que practica sus “otras aficiones forenses” por la noche. Una sensación de déjà-vu nos recuerda irremediabilmente al clásico Dr. Jekyll y Mister Hyde.

No sabemos dónde reside el atractivo de la figura del *psychokiller*, pero su poder de fascinación es innegable. Lo cierto es que el *psychokiller* encarna ese “impulso criminal latente” del mundo y es la figura del exceso que transgrede toda ley, norma y moral. Sus historias, narradas en cine, t.v. o videojuegos,

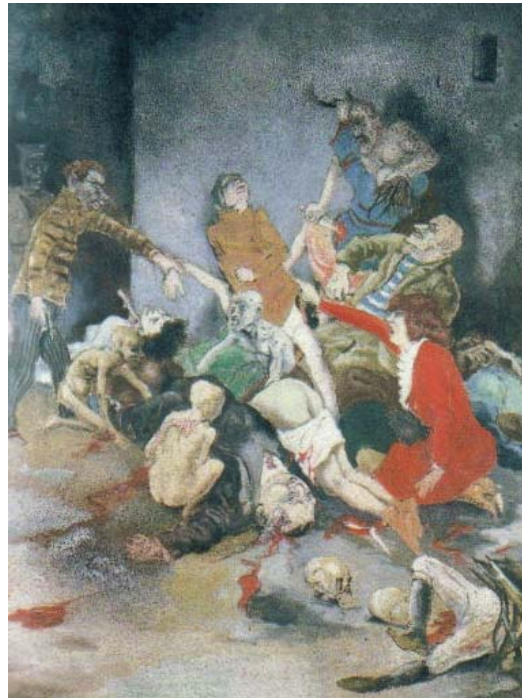
⁵¹ George Grosz: *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991, p. 27.

son una puesta al día, o aggiornamento, de las novelas de trastienda que tanto gustaban a Grosz, con nuevos medios y traspasando todos los límites. Tal vez Grosz, Dix y Schlichter al recrear la figura del lustmörder exorcizan y depuran esos instintos criminales, o simplemente son notarios de ellos, aunque lo dudamos. Volvemos a Grosz, que, como Robert Louis Stevenson, intenta descifrar la multiplicidad de máscaras del ser humano:

“¿Cuántas personalidades distintas conviven en cada uno de nosotros? Una arriba, otra en el centro, otra en el sótano. ¿Existirá tal vez alguna más que sobreviva amordazada en un trasero atrancado con cerrojos? Yo desconfió de la psicología y del psicoanálisis. Las ciencias no hacen otra cosa que explicar e intentar descubrir el secreto del corazón humano y de los instintos, y yo contesto: quizá sea posible describir con más o menos acierto al demonio que habita en el ser humano, pero lo que no se puede pretender es hacerle la autopsia.”⁵²

Sin embargo, las obras de Grosz, Dix y Schlichter se deslizan entre la autopsia y la radiografía de una sociedad corrupta y de unas personalidades y hechos estremecedores, incluyendo además la propia personalidad o los demonios personales de los mismos artistas.

R. Schlichter, *Massenmord an der chinesischen Mauer*, 1932.



⁵² George Grosz, *op. cit.*, p. 27.

Una de las inquietantes obras de Schlichter *Überfall im Bordell*, (Pelea en el burdel) 1919,⁵³ muestra la aparentemente vulgar y corriente pelea entre los clientes burgueses del burdel, los policías y los apaches o proxenetas de las chicas que aparecen tiradas en el suelo. ¿Qué más podemos decir de estas dos mujeres que parecen haberse llevado la peor parte de la pelea que no sea redundante? Todas las mujeres de esta y de las siguientes obras aparecen como residuos, como desechos después de haber sido usadas.



Rudolf Schlichter, *Überfall im Bordell*, 1919.

Pero vayamos por partes. Lo que nos inquieta en principio de esta obra es el hombre que aparece al fondo a la izquierda. No parece directamente implicado en la pelea. Aparentemente sólo observa, pero ¿a qué o a quién? Su rostro es una confusa mezcla, diríamos que a la manera cubista, que muestra diversos perfiles y miradas, como si hubiera sido captado en pleno proceso de transformación de una máscara a otra.

⁵³ Rudolf Schlichter, *Überfall im Bordell*, (Pelea en el burdel), 1919. Acuarela sobre papel, 24.5 x 34.5 cm. Colección privada.

Parece ajeno y a la vez el más implicado, como si todo ocurriera para su disfrute. Aunque es el rostro más impreciso de todos los analizados de estos autores, nos parece el rostro que mejor refleja la personalidad del lustmörder: Un ser indefinido, incierto, mutable y camaleónico; siniestro. Puede ser cualquiera— “el asesino está entre nosotros...”

En el dibujo *Im Heuschober*, 1925,⁵⁴ el rostro del hombre es más agresivo pero menos inquietante; está luchando contra una mujer que se le resiste, cosa extraña, ya que abundan más las figuras femeninas inertes, como testigos mudos del crimen.



Im Heuschober, (En el pajar) c. 1925

Como en *Sexualmord* (Asesinato sexual), 1924⁵⁵: El asesino— sin duda— permanece sentado en una escalera y parece excitado ante la visión del cuerpo de mujer que yace entre los residuos, donde ha sido arrojado, cerca de una especie de boca de cloaca o vertedero, junto a un perro. El hombre esconde sus manos en el regazo, ¿se masturba tal vez? El cuerpo de la mujer permanece semi vestido, con medias y los botines que tanto gustaban a Schlichter. El contraste entre el entorno de vertedero y ese cadáver aun caliente, casi recatado y a la vez sensual, es brutal. Y a la vez es todo un clásico del cine de psychokillers: casi siempre las mujeres parecen en vertederos, semienterradas o en ríos rodeadas de basura; como en *Henry. Retrato de un asesino*, *Frenesí*, *El silencio de los corderos* o *La celda*. Tal vez sea una convención del género artístico y cinematográfico contrastar lo bello en un entorno lo más abyecto posible.

⁵⁴ Rudolf Schlichter, *Im Heuschober*, c. 1925. Tinta y pluma sobre papel, 50 x 64. Galerie Alversleben, Munich.

⁵⁵ Rudolf Schlichter, *Sexualmord* (Asesinato sexual), c. 1924. Lápiz y grafito sobre papel, 58 x 47 cm. Colección privada.



Der Lustmord, 1924.

El dibujo *Der Lustmord*, 1924,⁵⁶ forma parte de una serie de seis, realizado por Schlichter para el libro "Jack der Aufschlitzer", de Paul Althaus. Es un dibujo realizado con la soltura de trazo de Schlichter, como un apunte inmediato del lugar del crimen. Sólo se ve medio cuerpo de mujer caído y con el culotte desgarrado y manchado de sangre en medio de una habitación desordenada, con los botines en primer plano.



Sexualmord c. 1924

En estos dibujos, así como el siguiente, *Lustmord* (Asesinato sexual), 1924⁵⁷, Schlichter mantiene un extraño pudor en la posición del cadáver; el cuerpo conserva la mayor parte de sus ropas, y, por supuesto, los zapatos o botines, y no está tan dislocado, masacrado, mutilado o eviscerado como en los de Dix y Grosz. No hay un especial escarnio ni profanación en estos dibujos de Schlichter. Se diría que esta última víctima yace casi apaciblemente tumbada boca abajo en la cama, en

una habitación ordenada y limpia, sino fuera por esas manchas sangrantes tan evidentes que salpican su cuerpo y marcan el ensañamiento sufrido en su culotte desgarrado.

⁵⁶ Rudolf Schlichter, *Der Lustmord*, 1924. Este dibujo forma parte de una serie de seis realizado por Schlichter para el libro "Jack der Aufschlitzer", de Paul Althaus, (Berlín, Elena Gottschalk Verlag, 1924) p. 255 grafito sobre papel, 38 x 28, p.104.

⁵⁷ Rudolf Schlichter, *Lustmord* (Asesinato sexual), c. 1924. Acuarela y lápiz negro, 69 x 53 cm. Colección privada.

Schlichter dibuja el cadáver con cierta delicadeza o sutileza con el cuerpo femenino, sin subrayar de forma hiperbólica o gore como Grosz y Dix. No se trata tanto de recrearse en el crimen, que sucede fuera de escena, sino en el resto que ha quedado tras el acto: la mujer cadáver, sí, pero con la morbosidad de los cuadros decadentistas de mujeres con un erotismo que sólo atraería a paladares necrófilos⁵⁸ o a émulos de E.A.Poe.



Rudolf Schlichter, *Lustmord* (Asesinato sexual), c. 1924

⁵⁸ Como el del criminal conocido como el "Sargento Bertrand", que vivió en Francia a mediados del siglo XIX. Exhumaba cadáveres de mujeres de los cementerios para cometer actos sexuales con ellos. Fue arrestado antes de asesinar a mujeres para proveerse de cadáveres recientes.

La obra literaria y artística de Rudolf Schlichter, su vida y sus convicciones políticas se caracterizaron por contradicciones inconciliables. Ya fuera por sus obsesiones y parafilias sexuales que tanto marcaron su vida, como por sus cambiantes ideas políticas que le llevaron del comunismo al conservadurismo católico, su obra y su personalidad se deslizaba entre polos antagónicos y extremos. El sentimiento de culpa católico es un plus añadido para gozar con lo infame y abyecto... Según Luís Buñuel: *si no es pecado, no hay placer, no me gusta*.

Como hemos visto, sus obras se deslizan por un amplio espectro de “perversiones” sexuales: del fetichismo al masoquismo, del suicidio al lustmorder, de la matanza individual a la colectiva... Nada se omite, todo se puede y se debe decir, ilustrar, representar, ¿practicar? Sus numerosas creaciones literarias y artísticas tienen un acentuado (cuando no, exclusivo), carácter sexualmente explícito e hiper-violento. Tal vez esas creaciones sean maneras de exorcizar fantasías que le obsesionan, y al mismo tiempo objetivar y controlar una inclinación que le dominaba.

Sus autobiografías son consideradas como *confessions psychopathologiques sans pareilles de la part d'un artiste*. Sin embargo, el propio Schlichter no las consideraba como auto acusaciones de un erotómano, sino como *un diagnostic de l'état morbide d'une époque*.⁵⁹

Su obra es, por lo tanto, emblemática de las representaciones de sexualidades extremas, de las que incomodan al poder público establecido, aunque esas perversiones y obsesiones sean practicadas en privado por los mismos burgueses hipócritas, guardianes de la cultura y la moral que prohíben su exhibición pública. Sus obras desvelan los placeres perversos que se niegan, que se reprimen y/o que se finge que no existen.

Y, a otro nivel, representan al demonio, monstruo o psicópata que a veces emerge de ese océano del inconsciente individual o colectivo. Por

⁵⁹ Traducción de la autora: “Confesiones sin igual de parte de un artista” y “un diagnóstico del estado mórbido de una época” Contenido en AAVV : Art et Resistance. Les peintres allemands de l'entre-deux-guerres. La collection Marvin et Janet Fishman. Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent 1995, p. 245.

otra parte, muestra el escaso valor que se da socialmente a la mujer, sobre todo si ejerce la prostitución. A modo de triste epitafio, recogemos el análisis de Robert K. Ressler sobre la relación entre el asesino y su víctima por destino, funesto destino para ellas:

“El hecho de que los asesinos en serie elijan prostitutas como víctimas obedece a varias razones. A las prostitutas, como vendedoras de sexo, a menudo se las considera desde un ángulo estrictamente carnal, y muchas veces el sexo es un factor de motivación para los asesinos en serie. Sin embargo, hay otras razones para que sean presa de una mente retorcida. Son mujeres a las que se puede acceder fácilmente porque hablan con desconocidos (...) son más vulnerables porque están fuera de los márgenes de la sociedad; cuando desaparecen, con demasiada frecuencia apenas se nota su falta (...) los asesinos en serie saben que a estas víctimas no las echarán de menos enseguida (...) Algunas víctimas de asesinos en serie como Jeffery Dahmer o John Wayne Gacy eran hombres jóvenes de quienes se creía que se dedicaban a la prostitución (...)”⁶⁰

⁶⁰ Ressler, Robert K.: *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003, p. 44. Ressler es psicólogo forense, asesor del FBI, especialista en asesinos en serie, termino que él mismo acuñó a mediados de los años 70, y experto en la elaboración de los perfiles de criminales.

V PERVERSOS POLIMORFOS. HENRY DARGER Y L@S NIÑ@S VIVIAN

V.1. PERVERSOS POLIMORFOS. LOS NIÑOS JUEGAN A EXTRAÑOS JUEGOS

“Lo inconsciente en la vida mental es también lo infantil”.

Sigmund Freud

“Todos llevamos un niño muerto en nosotros, que es ese que nosotros fuimos y el que no seremos más.”

Christian Boltanski.

“Mi infancia no ha perdido nunca su magia. Nunca ha perdido su misterio, nunca ha perdido su drama.”

Louise Bourgeois

“-¡Te amo, me tienta tu bello cuerpo,
Si no consientes, te obligaré por fuerza!
-¡Padre, padre, se apodera de mí!
¡El rey de los alisos me está haciendo daño!
El padre se estremece, espolea al caballo,
Aprieta contra su pecho al niño que gime.
Tras grandes esfuerzos llega a la granja.
Y en sus brazos el niño ya está muerto”

Goethe, *El rey de los alisos.*

“El mito de la infancia atraviesa toda la historia del arte, de manera recurrente, como si cada época probara, en un momento de su desarrollo, una necesidad de volver a sus fuentes, al fin de reencontrar o de revivir el “nacimiento del arte.”

M-L Bernadac

Como señala Marie-Laure Bernadac en “Presumés innocents. L’art contemporain et l’enfance”, hay un interés acusado sobre la infancia en la escena artística actual. No es únicamente la utilización iniciada en el Pop Art de los mitos, héroes e iconos de la infancia; es, ante todo, “la emergencia de la infancia como recuerdo y como método”¹. Numerosos artistas contemporáneos se han acercado a su imaginario, a sus territorios, sus juegos, sus prácticas y comportamientos; un retorno nostálgico a un Paraíso Perdido, una Arcadia idealizada, a un semillero de deseos incipientes, o de frustraciones y temores que marcan y señalan cuerpos y mentes. Es la revisión o recreación de un hipotético paraíso, no por irreal o soñado menos añorado y recreado; desde Eva a Milton y Poussin, pasando por Peter Pan y Michael Jackson, hasta Disneylandia (o la fetichización y mercantilización más absoluta de la infancia). Lo más evidente es la utilización en las obras e instalaciones de artistas actuales de ingentes cantidades de objetos, muñecos, peluches, muñecos, etc. estropeados o usados, pero llenos de una gran carga afectiva, melancólica y/o sexual.



Rineke Dijkstra, *Odessa Ukraine, 11 août, 1993*.



Erwin Olaf, *Ice cream, 2004*.

¹ Marie-Laure Bernadac, en “La société du spectacle”, contenido en “Presumés innocents. L’art contemporain et l’enfance”; VVAA; capcMusée d’art contemporain de Bordeaux. 2000.

Pero no son sólo los objetos, medios o técnicas; nos interesan especialmente las miradas e interpretaciones de los artistas.

Como el niño, que nunca deja de imaginar e inventar mundos, de realizar simulacros de juego y de horror, el artista reinventa y despliega sus visiones proteicas, multiformes y mutantes sobre ese universo: lo vemos en las instalaciones de Annette Messager y de Christian Boltanski; en la evocación intermitente del hogar de la infancia de Louise Bourgeois, en la mirada vitriólica e irónica sobre la infancia de Paul Mac Carthy o Mike Kelley, que al respecto señala:

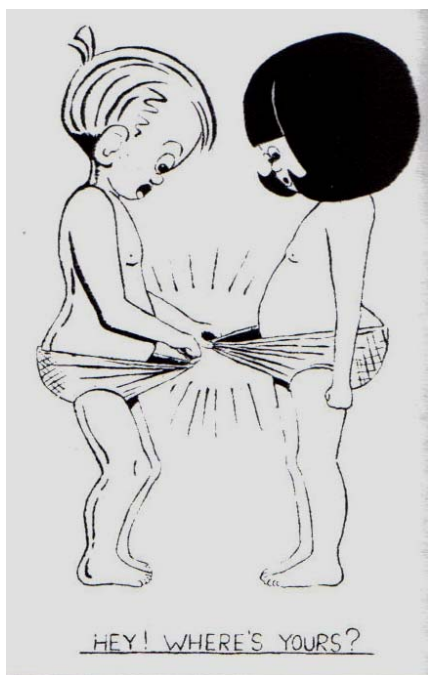
“Siendo que las muñecas corresponden a una visión muy idealizada de la infancia, cuando se ve a una que está sucia, se piensa en un niño maltratado. De hecho, es un error de apreciación, porque la muñeca es en sí un retrato fallido del niño. Esa es la imagen de un niño muerto, de un ideal imposible engendrado por una concepción productivista de la familia.”²

Las miradas son tan amplias como variadas y ambivalentes son las fases de la infancia-adolescencia, pero a la vez son el reconocimiento del niño como ser singular, inaprensible tal vez, en continua metamorfosis:

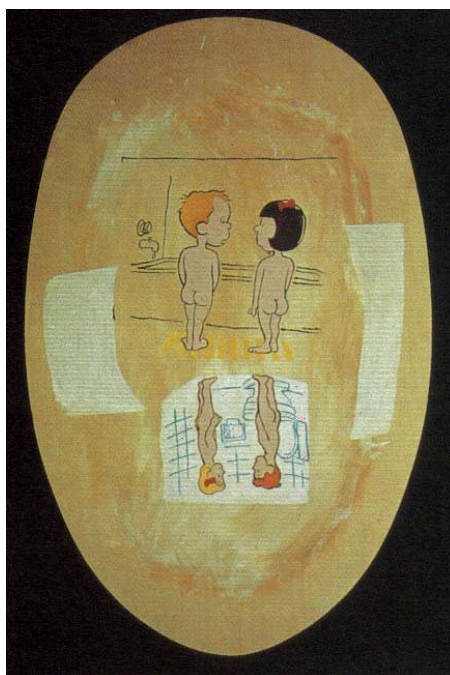
“La indefinición entre la niñez y la adolescencia es, *mutatis mutandis*, comparable a aquella que existe entre masculino y femenino; y atraviesa no solamente la historia del arte, sino también la misma práctica artística en sus elementos fundadores.”³

² Mike Kelley; en *Presumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*; VVAA; capcMusée d'art contemporain de Bordeaux. 2000, p. 55

³ Marie-Laure Bernadac; en Op. Cit : P.12.



Mike Kelley. *Hey! Where's Yours?* 1994.



Mike Kelley, *The Thirteen Seasons: (Heavy On the Winter) # 4 Aurore of Sexualit.* 1994.

Esta revisión y recreación de la infancia que realiza el arte contemporáneo no deja de ser un desplazamiento o abolición de fronteras, de límites y de tiempos; entre el niño que fuimos, que no volverá, y el adulto que vuelve su mirada hacia esa edad indefinida y andrógina. Una edad llena de ambivalencias y de posibilidades, que permiten reconstruir el pasado y rediseñar nuevas configuraciones humanas y/o construcciones imaginarias del cuerpo, y polaridades fluidas o permeables: entre hombre-mujer y entre niño-adolescente; entre un mundo de placeres a descubrir y dolores inéditos que experimentar o sufrir; entre la crueldad y perversión del *enfant-terrible* y la "presunta inocencia" de una Alicia que nunca debió de crecer.

“El arte me ha hecho vivir un cuento de hadas... Los cuentos de hadas están siempre acompañados de cosas ácidas y de objetos que hacen sufrir.”⁴

Estas ambiguas construcciones y polaridades son las que vamos a investigar y analizar en estos capítulos, dedicados al paraíso perdido del *Psycosomatisant polimorfe*. No nos interesa para nuestros objetivos la infantilización del arte, ni siquiera la voluntad inconsciente del artista que renueva su mirada al dirigirla hacia el “gay/ alegre saber de la infancia”, y que consigue, según Bataille la “revelación” que “hace resurgir la función de la mirada en el ejercicio de ver”.⁵ Nos interesa especialmente la *perversité polymorphe* inherente y/o atribuida a la infancia, y como es representada por algunos artistas, que parecen por sus obras encontrarse en ese mismo estado freudiano pre-adulto, con la libre pujanza del Ello sin ningún impedimento del Yo ni del Súper Yo. Como señala Jeffrey Weeks citando a Freud:

“(...) el inconsciente esta constituido por aquellos deseos que se reprimen a la luz de las exigencias de la realidad, concretamente los deseos reprimidos (e incestuosos) de la infancia: “*Lo inconsciente en la vida mental es también lo infantil*”.⁶

Especialmente nos centraremos en la obra de Henry Darger, y en su tenebrosa y melancólica mirada sobre la infancia; una obra que es un compendio de sus vivencias recuerdos y traumas, realizada con un estilo y técnica entre *naif*, *art brut* y *outsider art*, y la desenvoltura desprejuiciada de un niño de 10 años.

“Me interesa la mirada, a veces terrible, de los adultos sobre los niños. Ciertos adultos consideran a veces a los crios como monstruos dañinos. Para

⁴ Jean-Pierre Raynaud; en *Presumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*; op. cit, p. 32

⁵ Georges Bataille; Ídem: P. 64.

⁶ WEEKS, JEFFREY, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa Ediciones S. L., Madrid. 1993. p. 21

hablar de esta aversión he creado objetos que con imaginación podrían servir para torturar niños, para atraparlos o para meterlos en jaulas. Yo, igualmente, he organizado una cacería a los niños.”⁷

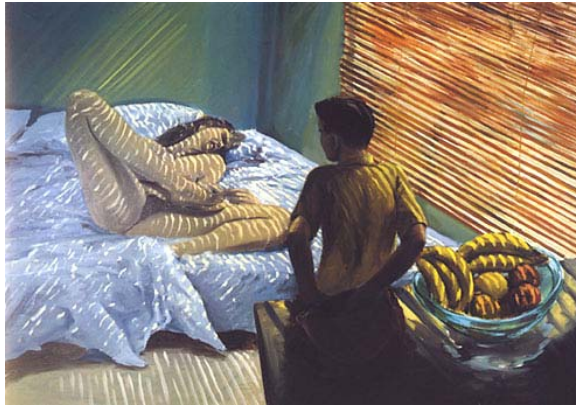
El “sexo intergeneracional” (según la definición de Jeffrey Weeks), es uno de los motivos de preocupación moral más importante, y causa una profunda repulsa social. El escándalo que acompaña la denominada “corrupción de menores”, y la relativa facilidad con la que se graban, difunden y consumen imágenes de pornografía infantil en Internet, emborronan los discursos sobre la sexualidad y confunden términos, libertades y opciones.

Alfred Kinsey señalaba el beneficio político del pánico generado en torno al sexo infantil a finales de los años cuarenta. No es lo mismo una violación que una relación consentida entre adultos. No es lo mismo el abuso sexual a menores que la representación artística de niñ@s.

No se puede incluir en el mismo y demoníaco denominador común las fotos de atrocidades cometidas por depredadores sexuales con niños, que las fotografías realizadas por Sally Mann con sus hijas y otros niños. Ni con determinadas obras de los Chapman BROS., Larry Clark o Vladimir Nabokov.

Ni siquiera con la publicidad de Armani Junior (2007), en la que aparecían dos niñas ligeramente vestidas y maquilladas, que levantaron tal escándalo que Armani se vio obligado a retirar su campaña publicitaria, en aras a satisfacer a una opinión pública que condena la imagen de unas niñas en las que, al parecer, supuestamente, se insinúa cierta incitación al turismo sexual con niñas de países exóticos.

⁷ Carsten Höller (*Pet Control*, 1993); en *Presumés innocents. ...op. cit p. 25*



Eric Fischl, *Bad boy*, 1981.



Carl Larsson, *La habitación de las niñas*, 1895.

La infancia ha sido considerada tradicionalmente en la moralidad burguesa como el reducto inviolable de la pureza y la inocencia, viviendo ajena a la sexualidad, propia o ajena. Freud dinamitó en su día tal concepto con su revolucionaria y discutida teoría sobre la sexualidad infantil, definiendo al niño como un perverso polimorfo con diversas fijaciones, anal, oral, narcisista. Los cuerpos-fetiches soñados se instalan en la angustia preadolescente del paraíso perdido de los *enfants terribles*: el dominio del *Psycosomatisant polimorfe*, donde el reconocimiento del cuerpo, centrado en el estadio del espejo, acentúa el narcisismo.



Susanne Daynes-Grassot, *Niña ante el espejo*, 1912.



William Sergeant Kendall, *Reflejo*, 1909.



Sally Mann
Jessie at 5, 1987.

Sin embargo, la representación de la infancia (concretamente del desnudo en la infancia, o la infancia sexualizada) en el arte, desde las artes plásticas a la literatura y el cine, sigue siendo un fuerte tabú moral y social. Sobre todo en lo que concierne a las imágenes concernientes a l@s niñ@s como seres sexuados, o conscientes de su propia sexualidad, o como objetos del deseo adulto. Como señala Inez van Lamsweerde:

“(...) estoy muy intrigada por los niños que tienen entre ocho y diez años: su sexualidad no está aún realizada, y muchas de sus cosas aún les son extrañas, y por tanto, todos los elementos están ya allí, en su lugar, prestos a ponerse en movimientos (a manifestarse). Este momento de vida está como suspendido fuera del espacio y del tiempo, sin ligazón con la realidad tal cual nosotros la concebimos. Para mí, esos niños representan una forma de ser superior, de alguna forma, planean por encima de la realidad, un poco como los ángeles.”⁸

Los miedos morales contemporáneos se centran más en la explotación sexual infantil y su difusión que en otros tipos de maltrato tan rechazables o más que los sexuales, los abusos físicos, explotación laboral o esclavitud infantil. Lo que perturba e inquieta acaba por construir objetos e imágenes nuevas y ambivalentes: turbadoras y terribles y a la vez narcotizantes y melancólicas.



Inez van Lamsweerde, *The widow*, 1997.

⁸ Inez van Lamsweerde. en *Presumés innocents. ...op. cit p. 84*

La angustia siniestra, el *Umheimlich* freudiano se desliza hacia una nostalgia peligrosa pero acogedora, una forma única de revivir o de relacionarse con lo que se ha perdido, o con aquello a lo que se ha renunciado. La nostalgia es la morada de una libido erótica que no encuentra respuesta; es un impulso subterráneo y trasgresor que se debate entre la necesidad del objeto deseado y la carencia del mismo. Oscilando entre presencia y ausencia, el sujeto entra y sale de su pasado, y se proyecta en el futuro. La tierra de nadie de la infancia establece sus propias leyes _cruels y mutables, tal como corresponde a un lugar salvaje_ e inventa nuevos protocolos o recrea antiguos juegos, tierno y terribles. Todo para que los Niños Perdidos no crezcan, no se aburran ni salgan del ensueño, ni del País de de Nunca Jamás.

Elke Krystufek,
Love by Memory (Peace),
1999.



Opera Montessori, *Deux fillettes observant les organes du corps humain*,
Roma, c. 1950.

2. HENRY DARGER Y L@S NIÑ@S VIVIAN

2.1. ESCENAS DE UNA INFANCIA DURA

“La vida real de Darger fue una historia trágica de desarrollo contrariado, aislamiento creciente e inmensa frustración intelectual y emocional.”

John MacGregor

Aunque diversas biografías y el mismo Henry Darger⁹ afirman que nació en Brasil en 1892, en realidad nació y vivió durante toda su vida en Chicago (EEUU), donde murió en 1973. Lo cierto es que Darger sufrió una infancia totalmente “dickensiana”, marcada por las tragedias familiares: cuando apenas tenía 4 años su madre, Rose Fullmann, falleció después de dar a luz a una hermana a la que nunca conoció, ya que fue dada en adopción.

Su padre, Henry Joseph Darger, sastre de oficio, pertenecía a la Misión Católica de las Hermanitas de los Pobres (Little Sisters of the Poor). Sin embargo, inválido e incapaz de cuidar a un chico problemático como



Henry Darger, *At Journall They Escape*.

Henry, lo ingresó en la Misión de Nuestra Señora de la Caridad, un sanatorio-orfelinato para niños al poco de cumplir ocho años. Su padre fallece en 1905 en el hospital de la Misión, y el pequeño Henry es trasladado al Asilo para Niños Débiles Mentales (mentalmente deficientes) de Lincoln, donde los médicos le diagnosticaron una posible esquizofrenia.

⁹ Henry Darger era muy dado a fabular con su origen, con sus nombres o alias; en su certificado de muerte quiso ser recordado con el de Henry Joseph Dargerius. Declaraciones de H. Darger: “I never take a bath in wintertime – I’m from Brazil”. Según Kiyoko Lerner “In his mind, he was born in Brazil” .; Contenido en *Disasters of War: Henry Darger*. VVAA. P.S.I. Contemporary Art Center, N.Y. 2000. Página 17.

Su difícil comportamiento propició que lo expulsaran de varias instituciones, hasta que se escapó a los 16/17 años del último de los hospicios en el que permanecía recluso. Las durísimas experiencias vividas en asilos y orfanatos se reflejan en buena parte del corpus de su obra, que inició apenas dos años después de su fuga. Durante toda su vida apenas consiguió trabajos esporádicos en diversos hospitales católicos, donde entre otras tareas tuvo que limpiar letrinas. Tuvo una breve estancia (1917-18) en la Armada pero dimitió por problemas oculares. Volvió a trabajar vigilando hospitales, lo que le permitió en 1931 alquilar un apartamento en Chicago, donde vivía medio recluso, como un misántropo, sin amigos ni apenas contactos sociales. Con 71 años, y tras una jubilación forzada por enfermedad, vive de la Seguridad Social. A los 81 años, la lesión en la pierna le impide subir hasta su pequeña habitación. Es internado en (paradojas del destino) el Hospital de las Hermanitas de los Pobres en 1972; allí falleció un año después.



Henry Darger, *At Jennie Richee: Vivian Girls are Sent by General (Emperor) Vivian their Father to Seize a Certain Enemy Plan.*

Su apartamento se convirtió en su santuario, donde almacenaba montones de papeles y objetos recogidos de la basura (tal vez afectado por un singular síndrome de Diógenes). Pero los periódicos y revistas atrasados que recogía eran parte de su documentación, de su archivo personal repleto de fotografías, anuncios y cómics, con dibujos de niñas que recortaba para crear, escribir e ilustrar los diversos libros de miles de páginas que realizó. Sus fantasías, germinadas durante su niñez, e iniciadas en la adolescencia, fueron el acicate de la obra literaria y gráfica que obsesivamente realizó durante el resto de su larga vida.

2. 2. MÁS ALLÁ DEL ARCO IRIS

“-Id a buscar a esos forasteros- ordenó la bruja-, y ¡despedazadlos! (...) – Dentro de unos minutos me habré derretido por completo, ¡y tú serás la dueña de este castillo! He sido muy mala en esta vida, pero nunca habría imaginado que una mocosa como tú pudiese”

Frank L. Baum *El Mago de Oz*.

Darger sufría del Síndrome de Tourette, además de una posible esquizofrenia. Sus enfermedades, físicas o mentales, no mermaron en absoluto su desbordante imaginación como creador de mundos, planetas e historias fantásticas y alternativas a la realidad, aunque a veces tan crueles (o más) como la misma. Esto se refleja especialmente en el título de su saga de 15/13 volúmenes y 15.000 páginas titulada “The Story of the Vivian Girls in what is known as The Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnean War storm, caused by the Child Slave Rebellion”. (La historia de las niñas Vivian en lo que se conoce como los Reinos de lo Irreal, de la tempestad de la Guerra Glandeco-Angelineana, ocasionada por la rebelión de los niños esclavos).



Henry Darger, *Outwitting boyscouts*, serie *Disasters of War*.

Toda una declaración de principios, donde la fantasía irreal y la cruda realidad se conjugan: las heroínas de Darger (un adolescente emocional) son niñas solitarias enfrentadas a mundos adultos y hostiles, en los que el propio Darger se incluye y tiene un papel determinante en la acción y el desenlace.

No es de extrañar que entre sus libros favoritos se encontraran los de Frank L. Baum, el creador del Mago de Oz y las peripecias de la inolvidable Dorothy y el hombre de hojalata, y las novelas de Charles Dickens. Es evidente la identificación personal e influencia literaria que ambos tuvieron en su obra. El contrapunto musical lo constituían los discos de Tchaikovsky, Chopin y Rachmaninoff, que Darger coleccionaba, y que servían de melodramática banda sonora de tanto horror y belleza.

Hemos visto como su educación, anárquica, dispersa y caótica, es al mismo tiempo rica en referencias culturales. El estilo de la escritura de Darger, según John MacGregor:

“(...) se caracteriza por una gramática insólita, la repetición rítmica de palabras y el uso de neologismos. La puntuación, cuando la hay, es estrafalaria. Esto es literatura marginal, homóloga del arte marginal. Darger estaba reinventando el lenguaje. (...)”

“En sus *Estudios sobre la histeria* (...) y en *La interpretación de los sueños* los síntomas empiezan a adquirir un significado, como representantes de deseos y experiencias reprimidas (sobre todo, los que están relacionados con la sexualidad). La importancia de este matiz radica precisamente en que permite la elaboración de una teoría del inconsciente que la separa definitivamente de la fisiología (...) En esta lectura, el inconsciente es nuestra forma de adquirir las normas culturales a través de la adquisición del lenguaje.”¹⁰

¹⁰ John MacGregor, “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1993, p. 213-214-260

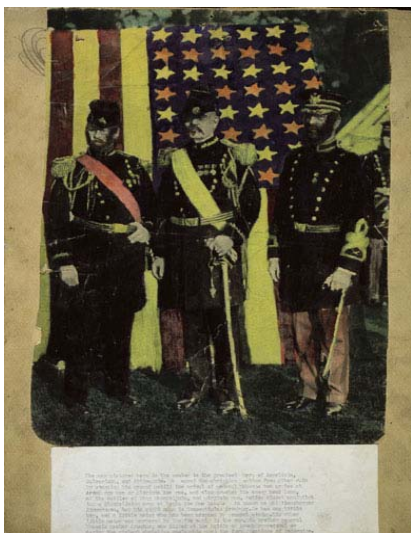
El personalísimo estilo literario de Darger (del que transcribiremos la versión de MacGregor en todas las citas textuales de Darger, traducción original), tiene igualmente una traducción plástica anárquica, excesiva y desmedida, aunque guarda un cierto y equilibrado orden en medio del caos.



Henry Darger, At Calmannina: Almost engulfed by opposing soldiers of both sides, during hand to hand combat, they succeed in escaping by climbing a tall tree in the region of the battle

2. 3. OBRA / ANTECEDENTES E INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

La crítica artística considera a Darger dentro de la corriente del “Outsider Art”, “Folk Artist” o “proto-pop”; etiquetas más o menos decorativas que intentan clasificar lo inclasificable, o circunscribirlo únicamente en análisis psiquiátricos. Lo cierto es que era un artista autodidacta y absolutamente marginal, un verdadero *outsider* fuera de toda regla, estilo o categoría artística; más interesado en crear su propio, único y exclusivo universo personal que expresara las visiones y obsesiones de su psique, frágil y atormentada, y de su propia vida, que en crear o investigar un nuevo modo de expresión artístico. De hecho, nunca se preocupó de buscar un editor para sus relatos épicos ni un público para sus acuarelas.



Angel with American Flag Wings.

Nathan Lerner, fotógrafo, casero y amigo suyo, se convirtió en el descubridor y posterior difusor de la obra de Darger tras su muerte. Sus manuscritos y acuarelas se acumulaban en su pequeño apartamento junto a toneladas de revistas y prensa almacenadas durante décadas, recogidas de la basura o en sus paseos kilométricos por las calles de Chicago.¹¹ Ya hemos mencionado que ellas se convirtieron en su fuente de documentación y en su mayor influencia artística, dado que nunca asistió a ninguna academia o escuela de arte. Su educación básica la obtuvo

¹¹ La primera exhibición pública de la obra de Darger fue en 1987 en el Hyde Park Arts Center de Chicago. Como suele suceder con la obra de artistas consagrados o excéntricos, el pequeño apartamento de Darger es, en la actualidad, una especie de santuario regido por Kiyoko (viuda de Nathan) Lerner, donde estudiosos y/o curiosos del arte contemplan la exhibición fetichista de sus efectos personales, muebles, máquina de escribir y sus revistas ordenadamente acumuladas. Incluso se contempla la realización de un film sobre su vida y obra.

durante su estancia en los colegios-orfelinatos, donde desarrolló un gran interés por la Guerra Civil Estadounidense; sudistas y nordistas, esclavistas y abolicionistas, temas que reflejará profusamente en sus novelas y dibujos.

Darger adquiría a través de la lectura de los viejos periódicos, revistas y del National Geographic sus conocimientos sobre los acontecimientos mundiales y locales. Le interesaban especialmente las noticias sobre guerras, catástrofes, incendios y los fenómenos meteorológicos como los huracanes y las tormentas; pero sus favoritas eran los crímenes: secuestros y asesinatos, sobre todo los de niñas. Su mirada sobre los acontecimientos de la realidad los traducía a sus experiencias y vivencias personales y lo reflejaba en sus escritos y dibujos.

Del mismo modo, los mismos periódicos difundieron en sus páginas los primeros suplementos a color con los cómic-strip que marcarían a generaciones de jóvenes norteamericanos. Es innegable la influencia que el cómic tuvo en la formación e inspiración artística de numerosos artistas pop _de Roy Lichestien a Andy Warhol_ y los iconos creados por los dibujantes de cómics y su nueva forma de narración significaron el “cine para pobres” (como se dio en llamar) pero también se convirtieron en un nuevo medio de expresión gráfica y literaria, barato, de fácil uso, consumo e incluso producción por cualquier lector.

Es destacable pues, la influencia artística y narrativa que las historietas gráficas ejercieron en Darger, ya que coleccionaba todo lo que caía en sus manos que tuviera que ver con la representación de niñ@s, como anuncios, libros ilustrados infantiles, imágenes para colorear, viñetas y fotografías de los periódicos. Las niñas fotografiadas reales (le encantaba Shirley Temple) o dibujadas y recortadas de la prensa, *comic-books* y *comic-strips*, o revistas, eran sus modelos para copiar o calcar.

En la obra de todo “autor” se ven repetidamente pensamientos e ideas específicos y recurrentes. Darger es tan agresivo y perseverante en su tratamiento de ciertos temas que parece como si tuviera una fijación neurótica, obsesiva y compulsiva. Cuando una pose, un vestido o un rostro le gustaban especialmente los repetía a menudo: su *leit motiv* preferido eran los dibujos de niñas siendo estranguladas o ahorcadas.



Actriz infantil Violet Crane.



Elsie Paroubek, fotografía de periódico, 1912.



Tod Browning, *The unholly tree*, 1925.

Adoraba tanto a sus modelos infantiles que el día que perdió la foto de su favorita, Elsie Paroubek,¹² una niña real que había sido secuestrada y estrangulada en Chicago, rezó y suplicó pidiéndole a Dios que le ayudara a encontrarla, le ofreció sacrificios y le chantajeó. Al no obtener ningún resultado dejó de ir a la iglesia a la que acudía diariamente y renegó de Dios. Tenía 20 años y el trauma sufrido le hizo dejar momentáneamente inacabada su novela épica e ilustrada *The Realms of the Unreal*. De hecho, en la historia que escribía, Darger formaba parte del bando cristiano que combatía con las niñas. A partir de entonces, al continuarla, Darger cambió

¹² La perdió en 1912. Elsie Paroubek se convirtió en Annie Aronburg, el nombre ficticio con el que Darger había rebautizado a su favorita: la heroína de las fuerzas rebeldes contra los soldados esclavistas de niños.

de bando y se alió con las fuerzas del mal (toma preludeo a la Guerra de las Galaxias). En su diario escribió:

“La pérdida de la imagen de Aronburg ha ocasionado los terribles desastres de las batallas, el tormento de las niñas Vivian y la terrible furia de la gran guerra.”¹³

La foto de esta niña era vital para él; estaba ligada emocionalmente con la traumática desaparición por adopción de su hermana, la niña cuyo nombre nunca supo y que no dejó de recordar y revivir con cada pérdida, de la que responsabilizaba a Dios. Como vemos, la mayor influencia no artística sobre Darger fue el caos emocional en el que estaba sumergido, entre la frustración y el sentimiento de culpa imbuida por la educación católica, y las pulsiones sádicas, inherentes o aprendidas, que le dominaban, y posiblemente, imbuidas también por la religión. Y de su lucha interna surgió su fascinante mundo alternativo.



Henry Darger, *Child strangulation*. Detalle.



Henry Darger, *Child strangulation*. Detalle.

¹³ Texto de Henry Darger, *The Realms of The Unreal*, citado por John MacGregor, autor de Henry Darger: en los reinos de lo irreal"; contenido en "Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993 P. 255.

2.4. OBRA / TÉCNICAS Y MATERIALES

“Los estandartes que seguían eran las cabezas y aun los cuerpos hechos jirones de seis hermosos niños, con los intestinos colgándoles del vientre, todos y cada uno en picas que chorreaban sangre. (...) les pusieron las cabezas en el regazo y les ordenaron que las copiaran a lápiz. Aunque ellas (las niñas Vivian) creyeron que morirán de horror, pensaron que era mejor obedecer, y, como tenían los brazos desatados y les habían dado papel y lápices, se pusieron a dibujar los espantosos cuerpos y cabezas, porque eran diestras en hacer dibujos de la forma más perfecta.”¹⁴

Henry Darger, *The Realms of The Unreal*

En Darger se encarna a la inversa la frase de Picasso: “he necesitado toda una vida para aprender a dibujar como un niño”. Su estilo conjuga la plasticidad del primitivismo y de los naifs, el despojamiento de lo superfluo y de las reglas académicas, la estética del “no saber”, el *art brut* o el *outsider art*. Pero fundamentalmente se alimentaba de la sincera frescura de los dibujos infantiles, reflejando la revelación íntima y estremecedora que los dibujos de los niños dan acerca de ellos y de su entorno adulto:



dejan translucir todos sus miedos y fantasmas en dibujos repletos de significantes simbólicos y siniestros.

Henry Darger, *At Jennie Richee*.
*They are recognixed by a long
horned Blengin who once saw
them in the hated Glandelinian
uniforms and who is still
suspicious.* 1950-60.

¹⁴ Texto de Henry Darger, “The Realms of The Unreal”, citado por John MacGregor, autor de “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; contenido en “*Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993 P. 263.

Ante todo, Darger era escritor (tan peculiar en sus escritos como en sus dibujos), pero la imperiosa necesidad de dar salida figurativa al universo que encerraba su mente, y a los montones de niñas que le obsesionaban, le hizo, en su adolescencia, empezar el aprendizaje de expresión gráfica con los medios que tenía al alcance de su mano. Darger conjugaba los textos de sus novelas con los dibujos, a veces paralelamente, otras por separado. Hay frases explicativas escritas sobre las láminas, o unos rectángulos con textos superpuestos, y para clarificar o describir los acontecimientos, pero no existen los típicos “ballon” o “bocadillos” del cómic. Las obras de Darger difieren de los cómics, sobre todo conceptualmente (también en sus fines, medios y difusión). La estructura narrativa convencional u ortodoxa del cómic no se aplica en sus obras; le interesa más el dinamismo interactivo y narrativo de los dibujos.

Sus obras son pura Figuración Narrativa: son básicamente viñetas ilustradas, pinturas a la acuarela que narran acciones dramáticas _en escenas bucólicas o fundamentalmente de masacre_ congeladas en viñetas de tamaños desbordantes o poco convencionales. Su saga *The Realms of the Unreal* (1925/ 1955) está enriquecida con 87 composiciones realizadas mediante acuarelas y collage, algunas de hasta 120 x 360 centímetros, y 67 dibujos a lápiz de menor tamaño. A veces pintadas por delante y por detrás, remendadas y pegados los desgarrones con celo. Darger no era un buen dibujante, pero hizo de la necesidad virtud, y al final,



Henry Darger, *Sin título* (detalle).

resultó ser una ventaja su poco ortodoxo ni académico aprendizaje del dibujo. Absolutamente autodidacta, experimentó técnicas y materiales que suplieran o ayudaran sus carencias y que sirvieran a sus fines. Copiando y calcando con papel carbón consiguió aprender a ser explícito y descriptivo con sus dibujos y acuarelas, de batallas o campos floridos, y de niñas a las que intentaba dotar de todo el dramático patetismo de una pequeña y expresiva *star* del cine mudo. Igualmente desarrolló su propio sistema de collage, pegando sus muñec@s recortables y seriándol@s en copias. A menudo recortaba e incluía a personajes o escenas de cómics auténticos dentro de sus composiciones, puro *pop avant la lettre*.

Darger, por su propia cuenta, riesgo e intuición, y en función de sus necesidades o caprichos, sin pensar que lo que hacía podría ser arte, seguía con sus acuarelas y recortables. Darger fue un precursor (desconocido) sobre todo del Pop Art, por el uso de imágenes provenientes de los *media*, por la seriación de las figuras, el uso poco convencional del color y las perspectivas imposibles, y por los *objets-trouvés* que reciclaba como *collages*.



Henry Darges, *At Jennie Richie*.



Henry Darger, *Generales Glandelinianos*, Collage.

La aparente simplicidad de sus láminas esconde universos complejos y tremendamente contemporáneos, narraciones de hechos atroces y sangrantes, con la factura y la técnica de una ilustración para un cuento de hadas siniestro, o para una bajada a los nuevos infiernos de Dante, en el País del Mago de Oz, que, como todos sospechamos, en realidad es John Wayne Gacy vestido de payaso.¹⁵



H. Darger, *Waves engulf them child strangled*.



H. Darger, *Statuary of Glandelinian strangling child* (detalle).

¹⁵ John Wayne Gacy era un *psycho-killer* especializado en adolescentes. Solía disfrazarse de payaso y hacer funciones para atraer a los niños y chicos que, posteriormente convertía en sus víctimas. Internado en prisión, pintaba cuadros de payasos que alcanzan altos precios. Johnny Depp y John Waters son coleccionistas de sus cuadros. En la película *Hustler White* de Bruce la Bruce, aparecen esos cuadros formando parte del decorado de unas escenas

2. 5. FIGURACIÓN NARRATIVA

“No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno.”

Antonin Artaud.

“Por las calles se veían tirados los cuerpos desnudos y rajados a miles. Los gritos y las suplicas de las víctimas no se podrían describir, y miles de madres enloquecieron a la vista del espectáculo, o se suicidaron incluso... Aproximadamente 56.789 niños fueron literalmente descuartizados como hace un carnicero con una ternera, después de ser estrangulados o asesinados, de todas las maneras, (...) En el bordillo de las calles, y en algunos puntos de las aceras, quedo la sangre como el agua después de la lluvia.”

Henry Darger, *The Realms of The Unreal*

“Nuevo material documental de repertorio:

Esta vez se buscará entre los documentos más terribles y casi insoportables a la vista: arrestos, redadas, fusilamientos, ahorcamientos, deportaciones en masa, ejecuciones, cadáveres abandonados en las aceras, bajo los monumentos, colgando de las lámparas, ahorcados, ensartados. Partida de judíos hacia los campos de exterminio; vagones mercancía llenos de cadáveres.”

Pier Paolo Pasolini, guión de “San Pablo” (film no realizado)

No sabríamos decir si los artistas de los que habla Artaud intentan salir del infierno de sus mentes, o de sus circunstancias o del mundo. Sin embargo, parece que para salir del infierno haya que sumergirse antes y totalmente hasta el séptimo círculo de los condenados; apurar el cáliz hasta las heces, y recrear, *ad nauseam*, todos los horrores que allí acontecen. La recreación artística del Infierno, ese Teatro de la Crueldad y del Horror multiforme y perverso, se revela como un acto *catártico*, un exorcismo que

escenifica la angustia de la muerte y actúa a modo de válvula de escape de las obsesiones y deseos personales de los artistas.

Nada es más poderoso y violento que los fantasmas privados y escondidos; siempre temiendo, o deseando, que se despierten: horror y locura, dolor y pánico, Eros y Thanatos, Discordia junto a su hermana la Guerra...Es la necesidad de vomitarlos, contarlos y representarlos lo que une a los artistas que se abisman a los infiernos del alma y del cuerpo, mundo, demonio y carne

Desde Homero a Tarantino, pasando por Goya, Dix, Grosz o Browning, Pasolini o Mishima, los artistas que se atreven a afrontar a los fantasmas de la razón, nos enfrentan a nuestros propios monstruos, colosos y caníbales, asesinos fratricidas y carniceros de mil batallas, serial killers y mantis devoradoras... El espejo al que nos enfrentan _cámara lucida_ nos hace ver a los que también habitan en nuestra imaginación, la escenificación de nuestros propios terrores o deseos perversos, y así nos hacen cómplices suyos.

La obra de Darger condensa y refleja la represión de sus deseos y la intensidad de sus frustraciones; es la representación de un infierno privado



H. Darger, *Sin título*.

que deviene en la representación de un infierno colectivo. Las representaciones de sus catarsis _la liberación de la sangre impura, según la etimología de la palabra_ son simbólicas expiaciones, simulacros del sacrificio que le purifican, le liberan de los coágulos impuros, ya que arrastra un férreo sentido de culpabilidad cristiano.

Ésa culpabilidad, grabada a fuego, hace que sus representaciones sean más que sacrificios individuales; son verdaderas hecatombes colectivas, sacrificios a Hécate o a Moloch, o al cruel dios de Abraham; no importa el nombre, ya que todos los dioses exigen sacrificios, y cuanto más inocentes sean las víctimas más cruentos han de ser: belleza destruida, cuerpos como instrumentos del dolor, dignidad sacrificada pero no humillada ...; el martirio es una exaltación del cuerpo por medio del deleite más obscuro en el sufrimiento. El sacrificio vincula los términos más opuestos: la vida y la muerte, el horror y el éxtasis, lo sagrado y lo profano, la mística y la pornografía, la intimidad y el exhibicionismo, lo escénico y lo obscuro.

Afrontar el espanto con una mirada directa, sin anestésicos, da a la obra su carácter de visión liberadora. Todo debe ser vivido y visto hasta el final, lo fasto y lo nefasto, hiperbólicamente; hasta el límite de lo soportable, hasta el éxtasis y la degradación; tal y como señala el indispensable y siempre acertado Bataille:

“El hombre está hecho a la medida de la muerte, hasta tal punto que, lejos de sucumbir al espanto, es la visión del espanto lo que le libera (...) La humanidad se rige por un impulso insensato de gasto suntuario, de derroche sin sentido de energías excedentes; donde el Horror, en su coherencia indestructible, en su multiformidad, funda sociedad y cultura.”¹⁶

Es interesante cómo utilizó Darger (a su manera) el medio y los códigos del cómic y los cuentos e ilustraciones infantiles, para desvelar la

¹⁶ Bataille, G., “La Parte Maldita”, citado por Goldarecena, C. en *Bataille y la filosofía*, Eris, La Coruña, 1996, p. 67.

realidad de un mundo, o un infierno, adulto que consumía, pervertía y devoraba a los propios infantes.

En vez de aventuras blandas e inofensivas, con final feliz y reconfortante, Darger encontró en las viñetas de los cómics y en las ilustraciones de los cuentos el medio de expresar y recrear los maltratos padecidos en su infancia y el horrendo universo sádico que le torturaba, fascinaba y obsesionaba: un territorio tormentoso, en los límites de la realidad, poblado de pequeñas huerfanitas como *Little Annie* que apenas sobreviven en los paisajes oníricos de *Little Nemo in Sumberland*; paisajes que, de repente, se han convertido en la tierra de las más horribles pesadillas, y son estrangulados y devorados por el Ogro de los cuentos, encarnado en uno de los adultos homicidas, antagonistas por naturaleza de los tiernos infantes.



H. Darger, *The brave little girls were about to hang* (detalles).

Para Darger lo único real de su vida de adulto eran sus pequeños compañeros de juegos y desgracias que creaba y poblaban sus dibujos: sus bellas niñas y sus amigos soldaditos, inmersos en las calamidades que Darger, gentilmente preparaba para ellas, para ponerlas a prueba como en una justa de honor o de martirio: batallas en diferentes frentes a la vez:

tierra, mar, aire; incendios y tormentas, países devastados por riadas, ciudades enteras arrasadas por la inacabable guerra entre los feroces glandelinianos contra los niños de los hospicios, que huyen hambrientos a tierras cristianas, poblaciones enteras deportadas...

Todo es poco para hacerlas sufrir, como seguramente sufrió Henry, el pequeño huérfano a merced de la tormenta. Darger vivió como un adolescente inmaduro, eternamente anclado en su propio y privado País de Nunca Jamás, en el *Neverland* de Peter Pan, con sus Niños Perdidos enfrentados para siempre al Capitán Garfio, que tiene más del sádico Gilles de Rais que del amable dibujo de Disney.



H. Darger, *Battle scene with black storm* (detalle).

Darger creó un mundo paralelo para abstraerse de la dolorosa realidad, y sin embargo, continuó recreando atrocidades sin límite una y mil veces, tal vez vividas por él, magnificadas y sublimadas por sus niñ@s, con

una complacencia impotente, obsesiva y voyeurística ante la repetición del hecho, ante la representación (proyección que consigue hacer revivir el hecho) de lo que Foucault llama:

“(...) la representación de la muerte-suplicio, el arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en “mil muertes”, para obtener de ella, antes de que cese la existencia, “the most exquisite agonies”...¹⁷

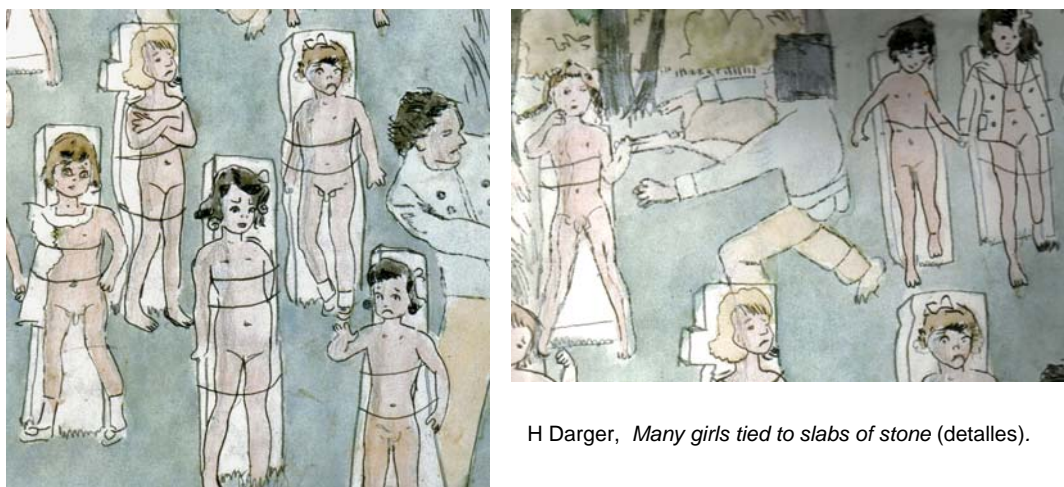
Tanto en *The Realms of the Unreal* o en *Disasters of War* (que también podría titularse “Goya en Chicago”) Darger consigue documentar el terror de los niños durante la Guerra Civil, y el no por cotidiano menos dañino: el terror domestico, oculto, el que se comete en los orfanatos, hospicios o escuelas por educadores, médicos o religiosos, los adultos que encarnaban la autoridad tan aborrecida por Darger.

Pero, si es así, ¿Por qué esa delectación en recrear mil suplicios, mil escalofríos padecidos con temple de heroínas-mártires por sus niñ@s Vivian? ¿Por qué el autor escenifica los crímenes situándose en los dos roles, el de víctima y el verdugo? ¿Cuál le complace más? ¿Acaso se corrompe tanto el corazón y el cuerpo de la víctima que ya no puede vivir sin la adictiva dosis de crueldad recibida en su infancia?

“Parece posible que “En los Reinos de lo Irreal” se perfilara en la mente del Darger adolescente como una variante altamente idiosincrática de fantasía sexual. Quizá sea ése el origen, en muchos casos, de la invención de un mundo alternativo. A falta de desahogo natural, no hay nada que detenga su elaboración incesante y compulsiva. (...) Si el impulso inicial era escribir una historia de aventuras de niños, entonces hay que reconocer que su actividad creadora se vio perturbada muy pronto por corrientes poderosas de sadismo,

¹⁷ Foucault, M., Vigilar y Castigar. p. 39.

con el tema de la esclavitud infantil, y con todas sus torturas concomitantes, presente desde el comienzo.”¹⁸



H Darger, *Many girls tied to slabs of stone* (detalles).

Las obras de Darger, gráficas y literarias, son eternas evocaciones de la otredad, la alienación y el espanto. Darger en sus textos es profusamente descriptivo, señalando datos, cifras, como si ellas le confirmaran la realidad; sus contenidos son obsesivos, repetitivos, con descripciones de torturas tan meticulosas que no sería extraño encontrarlos en las páginas del Marqués de Sade o en los tratados de la Inquisición.

La visión del espanto que describen (Sade, Darger y los Inquisidores) les resulta indudablemente excitante en todos los sentidos, especialmente en los sexuales. Posiblemente Darger nunca leyó a Sade o Bataille, pero los tres pertenecían a la hermandad del exceso, de la sangre, del simulacro y del horror. Ellos desvelaban la hipocresía que se esconde tras la máscara de las convenciones sociales, tal como señala Donatien Alphonse Francois, Marqués de Sade:

¹⁸ John MacGregor, autor de “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; contenido en “*Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1993, p. 263.

“Desde siempre, el hombre encontró placer en verter la sangre de sus semejantes, y para contentarse, unas veces disfracó esa pasión bajo el velo de la justicia, y otras bajo el de la religión. Pero en el fondo, y la finalidad, eran, no hay que dudarlo, el sorprendente placer que encontraba en ello.”¹⁹

Darger no era ajeno a este placer, que conjuga el éxtasis divino con el horror extremo, como condición indispensable sine qua non / sin la cual no existe el placer sádico sexual. La violencia de sus imágenes y la reflexión de Bataille, sobre todo la que hace referencia al vínculo existente entre el éxtasis religioso y el erotismo, y en particular el sadismo, son absolutamente esclarecedoras y reveladoras para entender la ambigüedad de la obra de Darger y su propio papel en ella: como guionista, director y actor, desdoblándose en víctima y verdugo.

¹⁹ Sade citado por Goldarecena, C. en *Bataille y la filosofía*, Eris, La Coruña, 1996, p. 67.

2. 6. LOS 120 ÚLTIMOS DÍAS DE SODOMA EN DISNEYLANDIA

“Los niños, arrancados de sus madres frenéticas, fueron asesinados de todas las maneras imaginables. Muchos fueron quemados vivos en la hoguera, y muchos otros cortados en pedazos (...). Y muchos niños parecían como si hubieran pasado por la máquina de picar carne (...). Muchos de los niños habían sido estrangulados, parecía que con manos de hierro, porque la expresión de sus caras era espantosa.”

Henry Darger, *The Realms of The Unreal*

“Está leyendo Pinocho, del italiano Collodi. Hojeo el libro abandonado, nervioso de antemano en espera de las atrocidades que pueblan los cuentos infantiles. ¡Como si los niños fueran bestias sin inteligencia ni sensibilidad, capaces de conmovirse solamente con historias espantosas, verdaderos matarratas literarios! Perrault, Carroll, Busch, sádicos a los cuales el divino marqués no tenía nada que enseñar.”

Michel Tournier, *El rey de los alisos*.



H. Darger,
Sin título.

Hemos mencionado la dolorosa pérdida que sufrió Henry Darger en su infancia: la de sus padres y la de su hermana. A los 12 años, el pequeño Henry es atrapado masturbándose en público, y es enviado al Asilo para Niños Deficientes Mentales de Lincoln (Illinois). Su experiencia en las diversas instituciones públicas estadounidenses, dedicadas al cuidado de niños retrasados, fue, sin duda, la experiencia más traumática por la que

puede pasar un huérfano y que le marcaría de por vida. John MacGregor²⁰ tuvo la impresión de que el pequeño Henry sufrió violaciones, abusos físicos y explotación laboral en los hogares y escuelas institucionales, católicas o del gobierno, por los que pasó. Religiosos, médicos y maestros conforman la trinidad educativa encargada en los tenebrosos y opresivos orfanatos de (mal) formar y (mal) educar a los niños con métodos dignos de las SS en un campo de concentración.

A inicios del siglo XX los orfanatos no diferían mucho de los relatos de Dickens de *Oliver Twist*, valioso testimonio de las técnicas punitivas y las terribles condiciones de los huérfanos del XIX: carne de cañón o carne para pedófilos. Si Freud relacionaba la irrupción de lo siniestro en el hogar más convencional, cómo no debería de ser la siniestra impunidad con la que algunos de los encargados de instituciones de huérfanos o enfermos mentales, cometerían sus desmanes con los niños a su cargo: vigilados, castigados y explotados bajo la excusa de la educación moral, religiosa, higiénica o social.

Como señalaba Michel Foucault, cárceles, sanatorios mentales, escuelas, instituciones religiosas, etc..., forman parte de los medios e instrumentos educativos y / o punitivos que dispone el poder (político, social, religioso) para controlar seres humanos desde su infancia., para someter los cuerpos y quebrar la resistencia de las voluntades con el fin de crear seres dóciles y productivos para la sociedad (o para los fines perversos de sus “educadores”).

Todos estos lugares (institucionales / educacionales / correctivos) recrean un microcosmos que estructura, de manera reducida pero altamente efectiva, el macrocosmos del Estado vigilante y represivo. Foucault investigaba en “Vigilar y Castigar” la genealogía del complejo científico-judicial y los medios y técnicas coercitivas de las instituciones del poder. Foucault partía de un análisis de las técnicas punitivas y las

²⁰ John MacGregor, “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1993.

prácticas penales en la cultura occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días, y de como éstas se implican directamente en la constitución correlativa de un campo de saber, y que el saber supone y constituye al mismo tiempo una relación de poder.

Foucault destaca que las técnicas punitivas que cercan a los individuos no son únicamente las judiciales, e implican también al conjunto de prácticas impuestas por el proceso educativo, cultural y socializador, y que sirven para conformar una determinada configuración de los cuerpos y de las almas, a fin de crear individuos útiles socialmente. Estas técnicas y prácticas también, y por contraposición, delimitan y definen el campo de la rebelión, de lo normativo, de lo fuera de la ley. La rebelión a las normas también resulta necesaria y se incluye en el proceso como la parte negativa fundacional de la ley. En suma, son parte constitutiva y fundamental del engranaje de las políticas destinadas a vigilar, reprimir y castigar el cuerpo.

Sin duda, la obra de Darger es la de alguien que ha visto o vivido de muy cerca la violencia ejercida sobre los niños, y, posiblemente, quiere dejar su testimonio sobre lo que vivió en carne propia en una extraña y ambigua relación entre víctima y verdugo. Sus niñ@s son raptados, torturados, esclavizados, estrangulados, ahorcados y asesinados con un sadismo digno de Gilles de Rais en la impunidad de su castillo.

“Los metieron en los patios de la prisión grande bajo aquella ventana de aquella torre donde estaban presas las hermanas Vivian, y, gritando como demonios, pidieron que Violeta y sus hermanas se asomaran, y cuando lo hicieron les arrojaron a las ventanas las cabezas y los cuerpos de aquellos bellos niños, y consiguieron que cayeran dentro de donde ellas estaban.”²¹

Las representaciones de esa violencia sexual ejercida contra los niños son, evidentemente, metafóricas: manos enormes que estrangulan

²¹ Texto de Henry Darger, “The Realms of The Unreal”, citado por John MacGregor, autor de “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; contenido en “*Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1993, p. 267.

pequeñas gargantas, como forzando a una felación angustiosa y sofocante, que causa la asfixia en la boca y los ojos desorbitados de l@s niñ@s. Niños mutilados, eviscerados, crucificados y empalados; los signos de diversas y dolorosas violaciones se multiplican en sus dibujos de manera excesiva. Darger se metamorfosea en es@s niñ@s, por eso sus escabrosos dibujos guardan gran parecido con los dibujos de los niños que han padecido maltrato físico o abusos sexuales: adultos gigantes, con grandes manos, niños impotentes... Los pequeños protagonistas de sus dibujos intentan ayudarse entre ellos y salvarse de la violencia y perversidad de los adultos. Padecen por los infortunios de sus amigos y a veces son ayudados por soldaditos o, excepcionalmente, por otros adultos.



H. Darger, *At Norma Catherine, Have Strange Horrid Dream.*

Son niños que desarrollan inconscientemente rasgos darwinianos, para mejorar sus posibilidades de supervivencia en un mundo hostil de gigantes. De hecho, Darger intentó adoptar a una niña numerosas veces, posiblemente para intentar salvar a una huérfana de esos hospicios siniestros que él conocía tan mal, y nunca se la concedieron los servicios de adopción. Recordemos que en 1912 fue raptada y estrangulada en

Chicago la niña Elsie Paroubek, hecho que causó gran conmoción en Darger. Incluso se sospechó de su implicación en el crimen. En la película de Tod Browning "The Unholy Three", de 1925, vemos un crimen parecido: una niña, interpretada por Violet Crane, espera que Santa Claus le traiga un hermanito. Junto al árbol de navidad descubre a un enano, un ganster con aspecto de bebé (interpretado por Kart Schneider), y lo confunde con un niño. Veamos lo que describe John Lane, el guionista :

"Al enano le repugnan especialmente los niños porque reflejan su imagen en el espejo de un modo siniestro" "Sus voces de pito, sus dedos puntiagudos, sus ojos curiosos, todo ello le llenaba de un odio nauseabundo difícil de soportar. Cuando los tenía a la vista, se sentía tentado de abalanzarse sobre ellos, de hundir sus uñas en su carne blanduzca, de arrojarles al suelo para patearles hasta convertirles en sangrientos amasijos irreconocibles..."²²



Tod Browning, *The unholy tree*, 1925. Interpretado por Kart Schneider. *Al enano le repugnan especialmente los niños porque reflejan su imagen en el espejo de un modo siniestro.*

²² Tod Browning, *The Unholy Three*, John Lane Co., NY, 1925, p. 14. 113-115.

2.7. CARACTERÍSTICAS DE L@S PROTAGONIST@S DE LAS OBRAS DE DARGER

A la hora de analizar la obra de Darger nos planteamos establecer un criterio unificador entre imagen y texto: los personajes representados son traslaciones de sus relatos y obsesiones con un mismo denominador común: sadismo y muerte. Por tanto, analizar única y exclusivamente la obra gráfica, tanto de forma general como específica, es por un lado repetitivo y por otro lado insuficiente. Hemos preferido analizar de manera conjunta y a la vez diferenciada las características físicas, psicológicas y estéticas, de sus protagonistas (infantes y adultos), acciones, mundos y paisajes, sin menoscabar detalles o hallazgos plásticos relevantes. Por ello, iniciamos un paseo cauteloso por el mundo alternativo del artista con alma de asesino en serie:

“(…) la vista de las sanguinolentas ventanas, con los intestinos al aire o sacados fuera, era una vista que nadie podía soportar sin perder la razón. Había corazones de niños colgados de cordeles a las paredes de las casas,



tantos de los cuerpos sangrantes habían sido descuartizados que parecía como si hubieran pasado por una máquina de de cuchillos. Había una calle cubierta por un mar de cuerpos de niños muertos y fragmentos destrozados de todas las entrañas descriptibles.”²³

H. Darger, *Sin título*.

²³ Texto de Henry Darger, “The Realms of The Unreal”, citado por John MacGregor, autor de “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; contenido en *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993 P. 264.

El Mundo de lo Irreal de Darger es una traslación de los arquetipos de los cuentos infantiles: está poblado por ogros y niños, por hadas y faunos, por seres malvadísimos y por infantes excepcionales que sufren atroces ritos de iniciación en el mundo adulto. A ello se le añade el martirologio cristiano, con verdugos infieles y con creyentes que van entusiasmados al martirio.

Aunque los martirios de los santos de la tradición cristiana siempre se han relatado con deleite ejemplar, entre el tormento y el éxtasis, las dosis de crueldad que transmiten los dibujos y textos de Darger van incluso más allá, se dirían crónicas de la Inquisición: son sadismo en estado puro, violentísimos y voluptuosos sacrificios rituales, deslizándose entre lo sagrado y lo profano, que deleitan sobremanera al escritor y dibujante que los recrea obsesivamente. Como señala Novalis: "la voluptuosidad, la religión y la crueldad guardan entre sí un íntimo parentesco."

Y el propio Darger lo corrobora y se aplica en no ahorrar ninguna clase de torturas inimaginables, ejercidas sobre los tiernos cuerpos de sus dulces niñas, describiéndolos y dibujándolos con todo lujo de detalles sangrientos, haciendo visible lo invisible, pura metafísica a la inversa del cuerpo sin órganos de Artaud. Deleuze y Guattari consideran el cuerpo sin órganos como un conjunto de prácticas de desaparición del cuerpo. Darger transmuta ese cuerpo sin órganos en un cuerpo con exceso de órganos, inmerso en otras prácticas de desaparición en



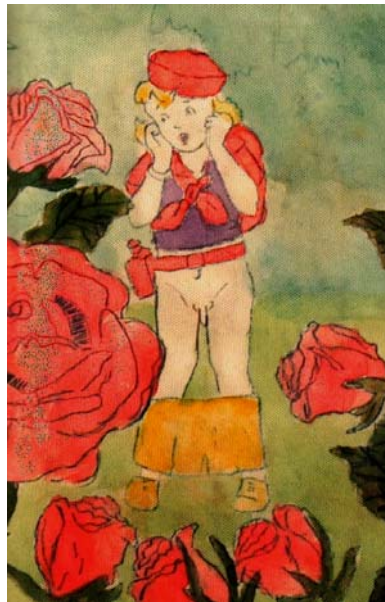
H. Darger, *Sin título*.

continua metamorfosis: de lo puro a lo impuro, del visible cuerpo inviolable al mancillado cuerpo que muestra la obscenidad invisible del interior del organismo: sus vísceras y sangre. El cuerpo desaparece, si, pero en una metástasis orgánica incontrolable.

2. 7. 1. SEXO Y GÉNERO EN EL CUERPO IMPÚBER

Frente a la corporalidad entendida como una organización apolínea de los órganos del cuerpo, surge una metafórica subversión: la desorganización del organismo, su metamorfosis transgresora, y se dibuja la figura excesiva del hermafrodita (considerado cultural y socialmente como monstruoso) Sobre su carne informe se inscribe el deseo espurio y la metamorfosis virulenta de lo abyecto.

L@s protagonistas de las obras de Darger son cuerpos impúberes hermafroditas, con comportamientos ambivalentes entre lo masculino y lo femenino. Si bien sus nombres, actitudes, vestimenta y peinados corresponden a los de niñas, cuando son dibujadas desnudas sus cuerpos están dotados de genitales masculinos, y a menudo sus actitudes son las atribuidas a la masculinidad. Las pequeñas princesas y sus amigos son seres mitológicos, faunos y ninfas androgin@s de una Arcadia perdida, feroz y despiadada.



H. Darger, *At Jennie Richee*.



H. Darger, *At Jennie Richee*.
Breaking Jail.

Esta es la principal característica de l@s niñ@s Vivian, la confusión de los géneros y su indefinición sexual, o tal vez sea que Darger (tal vez sin el menor conocimiento de las teorías de Freud) sea el paradigma del Perverso Polimorfo encarnado en un Peter Pan envejecido, y sus niñ@s la representación ejemplar de la indefinición sexual de la infancia, con atributos femeninos y masculinos pugnando por su hegemonía o por una ambigüedad sexual y genérica deliberada y consciente.

Darger dibuja a menudo a un ser fantástico, un hermafrodita con enormes cuernos de macho cabrío, como si fuera el genio benéfico de los exuberantes jardines donde a veces reposan las pequeñas; tal vez una especie de Dionisos niño. Y esto entra en contradicción con las creencias de algunos biógrafos de Darger que sostiene que el artista desconocía la anatomía femenina, por el hecho de que las dibujaba con genitales masculinos y la diferenciación sexual entre niños, y, por lo tanto, pudo pensar que el pene es un atributo común en ambos sexos, y sus niñas encuentran naturales sus pequeños penes. Aunque a veces dibuja a niñas sin ellos, con un espacio vacío en el pubis, no tanto como desconocimiento o negación de la sexualidad, sino como una posible castración ejercida por un adulto.

Sin embargo, la diferenciación de género de estos pequeños hermafroditas se establece en los complementos externos que les invisten: vestimenta y cabellos (cortos o largos) definen externamente a los niños y a las niñas de Darger. Convencionalismos de género: niñas rubias con trenzas y vestiditos de recortables rodeadas de flores y colores claros y luminosos; niños rubios o castaños con trajes militares o de Boy-Scouts armados para la batalla. Sin embargo, para Darger el género lo otorga el nombre del infante y la vestimenta usada. Las actitudes desenvueltas y luchadoras son atribuidas tanto a niños como a niñas, como un atributo femenino y positivo.



Henry Darger, *Outwitting boyscouts*, serie *Disasters of War*.

Darger representa a lo femenino sin rencor ni temor, sus niñas no son amenazantes, sino las víctimas (aunque luchadoras y resistentes) de los adultos. A menudo las niñas van vestidas como una protección-escudo contra el mundo adulto; cuando son despojadas de sus ropas ya no tienen ninguna defensa, están perdidas ante el adulto asesino o abusador. Al mismo tiempo, Darger intentaba ayudarlas, escindido entre la contradicción de ser él mismo hombre, y salvarlas de la negatividad y agresividad de lo masculino. Darger quiere revertir su propia impotencia y pasividad con una ayuda metafórica, y se dibuja a sí mismo como una suerte de alter ego masculino positivo: en forma de nubes, hombres o misiles que ayudan a las niñas y las apoyan en su combate contra un mundo adulto y cruel, utilizando los mismos medios que las destruyen.

A veces, cuando las niñas están en un lugar plácido y jugando pueden estar desnudas, tranquilas y sin temor ni pudor. La conciencia de la auto-sexualidad de sus infantes es un tema latente aunque Darger

lo eluda, tal vez lo tema y lo sublime, ya que al ser conscientes de su sexualidad, sus niñ@s pueden dejar la “inocencia y pureza” de la infancia y entrar en el mundo adulto para convertirse en esos seres infames que rodearon la infancia de Darger. El mismo Darger fue sorprendido masturbándose, en un confuso episodio de exhibicionismo en su infancia, siendo humillado y castigado con su traslado a un orfanato más represor y siniestro.

Darger intentó por todos los medios adoptar a una niña, y fue rechazado sistemáticamente por los organismos del estado. La pérdida por adopción de su hermana lo obsesionaba hasta el punto de por un lado mitificar a las niñas y al género femenino, y por el otro a negarse a mantener relaciones sexuales con chicas por si alguna de ellas fuera su hermana. En su vida real, Darger fantaseaba con la idea de ser violado y robado por una bella italiana adolescente, cuando en realidad no quería tener a nadie cerca físicamente de él.

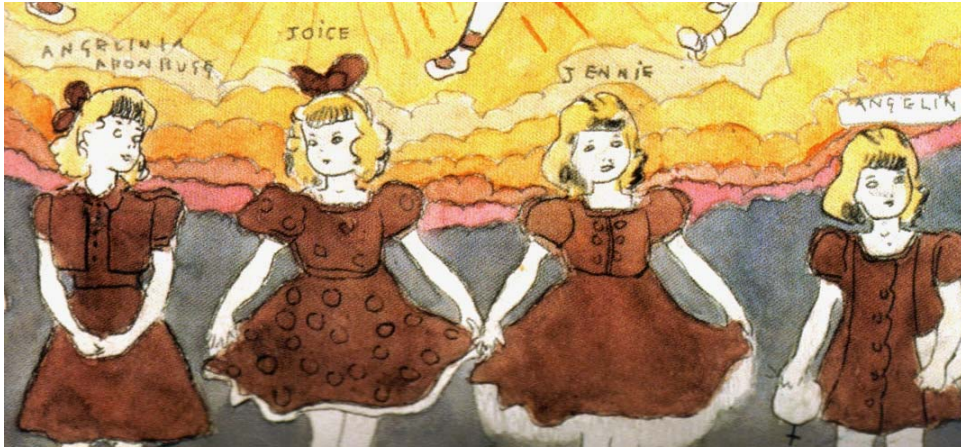
La fuerte conciencia de culpabilidad con todo lo referente al sexo, imbuida por la religión católica, le hizo ver la relación con el sexo femenino como algo incestuoso, envuelto en un interdicto férreo, infranqueable; no obstante, el mismo tabú lo hacía más seductor. Y por ello revestía a sus criaturas con toda clase de dones, gracias y favores, para hacerlas irresistiblemente encantadoras.

Sus heroínas, mártires, desvirgadas y destripadas, no tienen ninguna actividad sexual con sus amigos o compañeros, o entre ellas; desconocen el amor o el romance, rara vez se las ve dándose un casto beso. Darger las condena a una vida honesta y pura, para mejor hacerles sentir la tortura sádica de los adultos; sus cuerpos vírgenes son cuerpos sin órganos/orificios sexuales, por ello el sádico debe de abrir orificios contra natura. Esa brutal desviación del deseo de Eros metamorfoseado en Thanatos debe de ejercerse sobre la inocencia más absoluta.

2.7.2. L@S NIÑ@S VIVIAN O LOS INFORTUNIOS DE LA VIRTUD

“Su belleza sería imposible describirla, pero su naturaleza y sus maneras, y bondad y alma, eran todavía más bonitas e inmaculadas. Siempre estaban dispuestas a hacer lo que se les mandaba, huyendo de las malas compañías, y yendo a misa y a comulgar todos los días, y viviendo vida de santitas.”

Henry Darger, *The Realms of The Unreal*



H. Darger, *Sacred Heart*.

Las heroínas de *The Realms of The Unreal* son las Niñas Vivian, siete adorables princesas, hermanas, hermafroditas, inocentes y desvalidas por su naturaleza y edad, que, de repente, cuando el cuento de hadas se transforma en un cuento de terror, pero ¿qué cuento de hadas no es, en el fondo y en la forma, un cuento sádico de espanto y horror?, sacan el temple de las heroínas, o el arrojito de las mártires cristianas de “Vidas Ejemplares”, y se comportan como Amazonas valientes: saben montar a caballo, tirar el arco, arrojar bombas, escapar del enemigo; son espías, mensajeras y estrategas de la guerra, y todo ello sin perder la sonrisa ni el encanto, aunque sí a menudo sus ropas.



H. Darger, *At Norma Datherine. Only to escape again.*



H. Darger, *Battle of Marcocino.*

Y cuando llega la ocasión, que siempre llega, de hecho, se espera con verdadera ansia, es la prueba final más deseada, las Girl Scouts cristianas sufren toda clase de torturas inimaginables y son sentenciadas a muerte. Pero algo sobrenatural las protege: la fe religiosa que les hace aguantar con valentía el potro, la cruz o el poste de empalamiento, las salva de perecer en el último momento.

Sin embargo, otr@s niñ@s, no favorecidas con el papel protagonista, meras secundarias o menos creyentes, carne de cañón, apuran el cáliz hasta las heces. Darger no escatima maquinar refinados suplicios para sus adoradas y rubias niñas. Y así describe, transido de dolor y de gozo:

“(…) Hasta a las niñas, de edades de nueve, ocho y aun más pequeñas, las sujetaban al suelo, totalmente desnudas, y les echaban sobre el vientre un azadón lleno de carbones al rojo.”²⁴

²⁴ Henry Darger, “The Realms of The Unreal”, citado por John MacGregor, en Op. Cit, p. 265.

Esta tortura rivaliza en creatividad y crueldad con las imaginadas por Sade, siendo practicadas por los Señores protagonistas de "Salò, o los 120 últimos días de Sodoma" de Pasolini. Y es que, sin saberlo, ni ellas ni probablemente Darger, las niñas Vivian se comportan como verdaderas heroínas sadianas: como Justine y su contrafigura Juliette, con el físico del bello Hermafrodita.

Ellas son tímidas y a la vez feroces, van desnudas o con trajecitos a lo Shirley Temple, frecuentemente desgarrados para dejar ver sus pequeños penes. Son piadosas en la iglesia, y temibles en la batalla; son un monstruo de dos cabezas, como Jano Bifronte, entre el vicio y la virtud. Son perfectas para las intenciones de cualquier sádico que se precie: este quiere víctimas, pero no indefensas, cuanto más rebeldes más excitantes.

Las niñas hermafroditas a menudo son dibujadas atadas, a árboles, horcas o lápidas, como reflejo de un miedo que les bloquea, que les impide defenderse, impotentes ante las ag



H. Darger, *At Calvininia murdering naked little girls.*

Los cuerpos inocentes de I@s niñ@s son cuerpos destinados al suplicio y/o el sacrificio. Sobre ellos se ejerce el deseo violento de alguna divinidad perversa, del dios cristiano de Darger, convertido en un Jano Bifronte, el dios-doble monstruoso y sobrehumano en el cual todos los límites se abisman, y la relación mística con la divinidad se convierte en hecatombe.

Desde siempre las víctimas de cualquier inmolación, en todas las culturas, religiones, leyendas y cuentos, están seleccionadas por ser infantes o adolescentes, bellos y apetecibles, sin mácula. Cuanto más inocentes, desesperados y horrorizados están, más excitantes son para alimentar el deseo del ogro-monstruo-sádico, nunca satisfecho, nunca consumado, inextinguible, exacerbado por los mismos obstáculos que se enfrentan a él.

En este combate cuerpo/víctima a cuerpo/verdugo, ambos se necesitan para ponerse a prueba con el suplicio ritual y sexual: el acto más extremo al que se puede llevar la representación del cuerpo, el instante que transforma y destila el placer y el dolor. El cuerpo de la víctima, creado a medida para los fantasmas del verdugo _Darger_ es desnudado, violado, estrangulado, eviscerado, mutilado... y aún así (de hecho: sobre todo por eso ejerce de potente afrodisíaco), sigue despertando el deseo inextinguible que ni siquiera se satisface en la repetición del gesto.



H. Darger, *Captured by the Glandelinians*.

Las niñas Vivian, minúsculas *justines* atribuladas, son el espejo oscuro de Alicia, tal vez su contrafigura. La criatura de Lewis Carroll luchaba contra su deseo inevitable de crecer (por medio de comida y bebida aumentadora o reductora) para poder escapar del mundo adulto y permanecer siempre congelada en esas imágenes en las que, vestida como una cingara o una pequeña mendiga, eterniza la infancia por siempre y para siempre, perpetuando el deseo de su creador, apenas esbozado pero no obstante de efectos devastadores.

Aunque ambos autores tenían fijación por las niñas, detenidas en un tiempo y lugares específicos _la Arcadia de la infancia_, Lewis Carroll era el *voyeur* del País de las Maravillas, atado e inmovilizado por su propio deseo, sublimado a través de sus fotografías y relatos, e inmerso en un mundo fantástico, ideal. Henry Darger, por el contrario, era el sadomasoquista que convertía los dibujos y relatos de sus fantasías sádicas en el exorcismo de su pulsión de muerte. Como el turbio Abel Tiffauges, que declara su predilección por la infancia eternizada:

“Me encuentro todos los días al hada malvada que, de un golpe de varita mágica, transforma la carroza en calabaza y al niño en asno: es el hada Pubertad. El niño de doce años ha alcanzado un punto de desarrollo y equilibrio insuperables, que hacen de él la obra maestra de la creación. (...) Es tan hermoso de cara y de cuerpo que toda la belleza humana no es sino el reflejo más o menos lejano de esa edad. Y después llega la catástrofe. Todos los horrores de la virilidad _esa porquería de vello, el color cadavérico de la carne adulta, las mejillas ásperas, el desmesurado sexo de asno, informe y hediondo_ se abaten sobre el principito destronado. Entonces se convierte en un perro flaco, encorvado y lleno de granos, de mirada huidiza, que bebe con avidez las basuras del cine y del music-hall; en resumen, en un adolescente.”²⁵

²⁵ Michel Tournier. *El rey de los alisos*.120. Alfaguara. Buenos Aires, 2006, p. 57.

2.7.3. EL SADISMO DE LOS ADULTOS: GILLES DE RAIS, GEORGES BATAILLE Y MICHEL TOURNIER EN LA OBRA DE DARGER

“Todos los días estrechamos manos que han estrangulado o vertido arsénico”

Michel Tournier. *El rey de los alisos.*

“Sin duda no hay nada más emocionante en la vida de un hombre que el descubrimiento fortuito de la perversión a la que está destinado”

Michel Tournier. *El rey de los alisos.*

“Así comprendí la atracción que siempre han ejercido sobre mí esos gancho y tablas de carnicero que exponen a las miradas del público la salvaje y colosal desnudez de los animales desollados, los pedazos de carne fresca, los hígados viscosos y metálicos (...) El aspecto de mi alma que de este modo descubrí no me preocupa en absoluto. Cuando digo: “me gusta la carne, me gusta la sangre”, podría utilizar el verbo amar, y sería lo único importante. Soy todo amor. Me gusta comer carne porque amo a los animales. Incluso creo que podría degollar con mis propias manos, y comerme con afectuoso apetito, a un animal criado por mí y que hubiera compartido mi vida. Incluso me lo comería con un apetito más consciente y profundo que el que me inspira una carne anónima, impersonal”

Michel Tournier. *El rey de los alisos.*

“¡Tú no eres un amante, eres un ogro!”

Michel Tournier. *El rey de los alisos.*

La durísima infancia de Darger, se refleja en el espeluznante sadismo que ejecutan los adultos de sus dibujos sobre l@s niñ@s. Agresividad física y posibles abusos sexuales se ven ejercidos sobre los infantes con una crueldad que traspasa incluso los límites del sadismo más conven-



Gustave Dore, *Pulgarcito*.

cional (si es que el sadismo tiene algo de convencional). Si la infancia es el presunto reducto inviolable de la inocencia, custodiado por fuertes tabúes culturales y sexuales, Darger se atreve a dar su versión sobre la violación de su infancia, para exorcizar sus demonios y no duda en dinamitar dichos tabúes desde su inocencia o su inconsciencia y los expone crudamente en sus obras. Posiblemente los problemas mentales que padecía Darger le permitieron ir más allá de lo que los convencionalismos y la moralidad permiten. Los adultos que dibuja son seres monstruosos que estrangulan, crucifican mutilan y destripan a l@s niñ@s, que cual Justines sadianas se ven abocadas a sufrir todos los infortunios de la virtud habidos y por haber. Son adultos selectivos, obsesivos, gourmets de la carne de niños, como el protagonista de *El rey de los alisos*, Abel Tiffauges, la recreación del ambiguo ogro de Michel Tournier:

“Me detuve en los doce años, edad del niño por excelencia, que por entonces alcanza, en cierto modo, su plena madurez infantil, llega al cénit de su desarrollo y también, por desgracia, al umbral de la catástrofe de la pubertad.”²⁶

²⁶ Michel Tournier. *El rey de los alisos*. p.116.



Henry Darger, *Strungled girls* (detalle).

Darger dibuja y escenifica la lucha entre el mundo adulto, representado por un hombre maduro, represor de la infancia, un super-yo censor y cruel revestido con su cara más siniestra: el ogro de los cuentos y pesadillas capaz de devorar tiernos infantes sin que se sacie nunca su feroz apetito. Son la encarnación del mal, del terror que causan los adultos con sus armas y bastones de mando, con sus uniformes imponentes. Tal vez esos adultos sean la encarnación de la masculinidad en sus aspectos más negativos: de patriarcas protectores a

ogros de cuento y de pesadilla. En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*,²⁷ Enrique Gil Calvo relaciona al ser adulto y la madurez con lo negativo, el super yo freudiano represor de la infancia. Como el Robert Mitchum de *La noche del cazador*, el hombre adulto que cae en el lado corrupto del patriarca que deviene en monstruo.

Sin embargo, no dejamos de remarcar el hecho de que el propio Darger se representaba a veces como excepcional protector de las niñas y general del ejército cristiano, y otras veces como general del mando anticristiano y su antagonista más cruel. Todo dependía de su relación con su dios _positiva o negativa_ o de su esquizofrenia. De nuevo, el antihéroe de Tournier, nos da una clave para comprender su ambivalencia: escindido entre su nombre Abel, por el buen hermano bíblico, y su apellido Tiffauges,

²⁷ Gil Calvo, Enrique: *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama. Barcelona, 2006. El reciente suceso ocurrido en Amnsteten, Austria, del padre convertido en monstruo para su hija Elizabeth e hijos-nietos y en general para la prensa y la sociedad, no así para él mismo Josef Fritzl ni para su abogado, que lo considera un patriarca. Considerando el horror y la autoridad que conlleva esa palabra no es de extrañar que Elfride Jelinek se haya pronunciado en contra de este "patriarca" representativo de lo peor de la autoridad patriarcal.

por el castillo de Sade, se abisma en un deleitoso ensueño, entre protector y devorador:

“(...) he tenido la visión de una gran red que caería de golpe sobre todos los niños. Arramblaría con la mayoría junto al muro de la puerta, pero también tendrá que barrer la acera para atrapar a los que hubieran salido primero. Y me entregaría a todo un bullicio de batas negras y haría una ráfaga de fotos con la fuerte y culpable alegría de un cazador que disparase con trencillas rojas, piernas desnudas y rostros risueños (...) a través de los barrotes, a los animales enjaulados en un zoológico. (..) Enjaular niños... Eso le interesaría muchísimo a mi alma de ogro”²⁸

Abundan en los relatos y dibujos de Darger representaciones metafóricas de falos: espadas, bayonetas, serpientes, bastones, troncos que forman cruces, horcas y empalamientos son los instrumentos de poder y de dolor, capaces de todas las atrocidades imaginables sobre los cuerpos desnudos e indefensos de niños rebeldes o esclavos. Henry Darger vive fervorosamente sus relatos en “The Realms of the Unreal”. Glande

“Al momento siguiente los prisioneros fueron rodeados por tumultos y alaridos incesantes y rabiosos, sordos a las súplicas de clemencia y a los gritos lastimosos de los niños a los que los glandelinianos no respondían sino con



Henry Darger, *At Jennie Richie* (detalle).

²⁸ Tournier, Michel: *El Rey de los Alisos*. Alfaguara. Buenos Aires, 2006, p. 118-9.

estocadas que atravesaban el corazón (...) Imaginad los alaridos de estos malvados glandelinianos, con los rostros cubiertos de sudor y sangre, los gritos más agudos de más mujeres y niños gritando: "Piedad, por favor tened piedad", pero no hubo piedad."²⁹

Los adultos protagonistas de Darger tienen muchos puntos de contacto con los de Sade; sus hazañas/masacres son como fábulas morales entre el vicio y la virtud. Como los libertinos de Sade, los de Darger son una especie de aristócratas transgresores, que ejercitan y experimentan no sólo su libido sexual sino especialmente su libido dominando _su sed de poder sobre la vida y la muerte_, sobre un cuerpo supliciado, objetualizado, cuya única función es propiciar el goce de los placeres al amo sádico.

La economía³⁰ del derroche y la erótica de la corrupción asigna jerárquicamente a cada cuerpo su lugar: el esclavo es algo obsceno, el desperdicio del goce, lo estéril, lo muerto. Los cuerpos de los niños esclavos son prescindibles y renovables, sólo sirven para revivir el deseo, para provocar "la repetición de una esencia, la del crimen"³¹ (entendiéndose bajo esta palabra el suplicio y la depravación). La destrucción de la víctima es total, es absolutamente necesaria para consumir la trasgresión, ya que liquidar al "Otro", al antagonista, es liquidar leyes divinas e interdictos humanos. Los cuerpos destripados de los niños entran en la categoría de lo abyecto: son puro excremento, vísceras, sangre y muerte.

"Darger dedica ahora cientos de páginas a describir los tormentos y muertes de uno y otro niño con interminables pormenores sangrientos. Los niños son estrangulados, ahorcados, decapitados, descuartizados, quemados en la hoguera, crucificados, y la mayoría de las veces se les abre en canal y se les

²⁹Henry Darger. Op. Cit. 268. El origen del nombre de Glandelinianos nos es desconocido, no dejamos de señalar la semejanza de la palabra inventada por Darger con la de glante, o bálano, referida al extremo del pene.

³⁰ Hénaff, Marcel: *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Ed. Destino, Barcelona, 1980, p. 163 a 201.

³¹ Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.p. 25.

sacan las tripas. Los niños esclavos son desnudados, apaleados, condenados al hambre y asesinados. A veces, en descripciones que son frecuentes en los últimos volúmenes, se intuye en Darger un potencial para el asesinato en masa. Era, sin embargo, un potencial del que se defendía su devoción intensa, su absoluta convicción de la existencia y el poder de Dios. Este conflicto es central en la experiencia de Darger y en sus escritos; el desenlace pende siempre en la balanza.”³²

Pero los feroces asesinos de niños de Darger no sólo surgen de su imaginación: mitos, leyendas y hechos verídicos trazan la historia de sus antecedentes. Los ogros legendarios del imaginario colectivo se han convertido en antihéroes mediáticos; el cuerpo del delito (niños o mujeres) se transforma en un poderoso elemento estético que vincula sexo y violencia. Imágenes de tortura, mutilación, sacrificios y muerte son recreadas con deleite por artistas de todas las épocas, credos, lugares y disciplinas, y consumidas con voracidad, como una sublimación de las pulsiones de muerte a través del arte.

El arquetipo por excelencia del ogro devorador de niños, escindido igualmente entre su devoción a dios y su apetito desmesurado por la carne y sangre infantil es el bizarro y legendario mariscal de Francia Gilles Rais (1404/1440). Personaje real que por sus crímenes entra de lleno en la leyenda, su vida y carácter fascinaron a autores tan diversos como J.K. Huysmans (escribió sobre él en *Là-Bas*, 1891), Georges Bataille, Michel Tournier, Luis Buñuel y Pier Paolo Pasolini.

Gilles de Rais combatió junto a Juana de Arco, de la que estuvo secretamente enamorado, por el ideal de pureza que ella representaba. Al morir la Doncella de Orleans se retiró del mundo enclaustrándose en sus castillos. Acompañado de su séquito de curtidos soldados y alquimistas diabólicos, se dedicó a capturar jóvenes y niños a los que sometía a las

³² John MacGregor, “Henry Darger: en los reinos de lo irreal”; contenido en “*Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993 P. 264.

más atroces torturas para conseguir la máxima excitación sexual. El aristocrático psicópata realizaba concursos de belleza de las cabezas decapitadas de sus favoritos y, según cuenta Huysmans con verdadera admiración:

“(...) les degollaba lentamente y se bebía la sangre hasta la última gota para inmediatamente profanar sus cuerpos con toda la ferocidad de un monstruo”.

33



John C. Browne, *A Children's Play*, c. 1866.
Niñas interpretando a las mujeres de Barba Azul

Este favorito del rey caído en desgracia, fue acusado de necrofilia, necrofagia, sodomía, herejía y prácticas satánicas por un tribunal eclesiástico; lo ajusticiaron en la horca y después lo quemaron en la hoguera, como a su amada Juana. Sus restos fueron amortajados por compasivas doncellas, fieles exponentes de la atracción fatal entre las Bellas y la Bestia. De Rais encarna la leyenda de Barba Azul y sobre todo recoge la tradición del *loup-garou*, el mítico ser mezcla de hombre y bestia, lobo errante que satisface sus impulsos sexuales sádicos, entre vampíricos y caníbalescos, con los más desfavorecidos y vulnerables siervos de la gleba.

Huysmans consideraba a de Rais un ser excepcional, “el más artista y el más exquisito, el más cruel y el más malvado de los hombres”³⁴. Le

³³ Huysmans, J.K. *Allá lejos (Là-Bas)*, Ediciones Prometeo S.L. Valencia, 1976. p. 67.

intrigaba especialmente la transmutación de su alma, el cómo pudo pasar de ser un héroe cristiano a desarrollar, bajo el impulso de una mística exaltada al revés, las más sabias crueldades y los más refinados crímenes satánicos.

Ya hemos comentado cómo Henry Darger, con las debidas diferencias, pasaba igualmente por una suerte de transmutación psíquica, que le llevaba de una devoción místico-esquizofrenica por Dios a convertirse en su enemigo declarado. Y la salida a sus instintos sádicos era la realización virtual de los crímenes. Sin embargo, Huysmans, misógino hasta la médula, atribuye la metamorfosis de Rais a la “mala influencia” de Juana de Arco, ya que ella:

“excitó a un alma inconmensurable dispuesta a todo, lo mismo a las orgías de la santidad que a las exageraciones criminales”.³⁵

Jeanne, acusada de brujería y herejía, de disoluta y de cambio de sexo, es condenada a la hoguera en 1431. La mujer, incluso santa, ya sea por exceso o por defecto, está siempre en el origen de toda maldad o desviación masculina para este literato francés, fiel hijo del simbolismo decadente. Un siglo después, Michel Tournier, en su obra “Gilles & Jeanne” (1983), ahonda en el enigma que tanto intrigaba a Huysmans: la inversión y la dualidad del carácter de Gilles. Huysmans y Tournier coinciden en señalar las diversas personalidades de este ser excepcional:

“Gilles de Rais se muestra bajo tres aspectos, ¿pero hace falta decir que bajo tres máscaras, o se trata de tres almas diversas habitando el mismo hombre?”³⁶

³⁴ Huysmans, J. K., *op cit* p. 27.

³⁵ Huysmans, J. K., *op cit* p. 56.

³⁶ Las tres frases siguientes corresponden a: Tournier, Michel. *Gilles & Jean*, Gallimard, París, 1983, p. 125.

Primero está la máscara del altivo y violento señor de la guerra, después el artista refinado y criminal, “un ser desesperado, a la vez bestial y pueril”, y por último el pecador arrepentido, el místico, “habitado por el recuerdo de Jeanne”, que ansía el suplicio y la expiación. La visión de la agonía y muerte en la hoguera de la futura santa provocará la fractura en el alma de Gilles y desencadenará la transfiguración maligna de su personalidad; de fiero guerrero cristiano que juró seguir a Jeanne en el cielo y en el infierno, se convirtió en Lucifer, el ángel rebelde, y renegó de la iglesia y los hombres, y descendió a los abismos para conjurar a sus fantasmas.

Gilles buscaba en niños y adolescentes algún ser que se pareciera a la andrógina Jeanne; sólo encontraba los espejismos de su físico y de su martirio en ellos. El ogro gótico, poseído por una obsesión tenebrosa, se confiesa:

“¡Es tan conmovedor un niño que sufre! ¡Es tan bello un pequeño cuerpo ensangrentado, agitado por los suspiros y estertores de la agonía! [...] Padre mío ¿esta piedad es la de Dios o la del Diablo?”³⁷

Tournier pone en su boca un discurso, dirigido al confesor de Gilles, que sin duda habría complacido a Thomas De Quincey:

“Vos habláis de esta obra a la vez como enamorado y como profesor de anatomía [...] –Pero esta es exactamente la clave del arte nuevo, mi buen padre [...] Nosotros debemos abolir la distancia que exige necesariamente la contemplación artística ¿Qué queda entonces? El resto: amor más anatomía [...] nosotros no somos ni pintores ni escultores. Nosotros somos enamorados, amantes... para los que el esqueleto existe. Y no solamente el

³⁷ Tournier, Michel, *op. cit.*, ps. 53 y 54. El lugar donde Gilles perpetraba sus asesinatos era el castillo de Tiffauges; Michel Tournier bautizó con este nombre al protagonista de *El Rey de los alisos*: Abel Tiffauges, el Ogro, cuya mayor delicia era que los niños se acercaran a él y poder transportarlos sobre sus hombros como san Cristóbal (Cristóforo: porteador de Cristo).

esqueleto: los músculos, las vísceras, las entrañas, los glándes [...] Y la sangre, mi buen padre, ¡la sangre!”³⁸

Si el asesinato es considerado como una de las bellas artes, Gilles de Rais es el indiscutible Miguel Ángel del crimen. Escindido entre su confesor divino y su alquimista diabólico, el “carnicero de Sodoma”, según lo denomina Huysmans, ofrece sacrificios profanos y lujuriosos (en una burda parodia de los sacrificios bíblicos), se masturba y se derrama buscando el placer en las elásticas tibiezas de los intestinos de sus víctimas. No podemos dejar de comparar semejantes acciones y relatos de tales hechos con los textos y dibujos de Darger. Incluso los sentimientos escindidos entre su amor y creencia en dios y su odio al mismo.

Durante su proceso, de Rais afirmaba, orgulloso y soberbio, que nadie, excepto su imaginación, le impulsó a cometer sus placeres y libertinajes. Tournier pone en su boca esta declaración: “soy el hombre más execrable que existió jamás [...] el mayor pecador de todos los tiempos”³⁹. De Rais no abjura de sus crímenes, su confesión está motivada por el horror que le produce la amenaza de la excomunión y por ello vagar por toda la eternidad sin el perdón divino. Sólo se arrepiente de sus blasfemias, ruega por su alma y suplica la misericordia de Dios.

Georges Bataille en su texto *La tragédie de Gilles de Rais* (1959), destaca el contexto histórico de la época feudal y sus costumbres violentas, guerras y matanzas, residuos arcaicos que liberan la compulsiva y voluptuosa avidez de sangre humana de Gilles de Rais. Al mismo tiempo señala la simpleza e infantilismo del carácter supersticioso de este Herodes medieval, que culpa de sus desviaciones, frustraciones y obsesiones a lo sobrenatural. Es especialmente relevante la confesión de Rais: siente placer al narrar y desvelar sus crímenes y prácticas satánicas ante el vulgo, al que espera seducir y fascinar; sin duda lo consiguió: su leyenda negra

³⁸ Tournier, Michel, *op.cit.* ps. 78-79.

³⁹ Tournier, Michel, *op.cit.* p. 150.

pasará a la historia de la infamia. A Bataille le interesa la prodigalidad y desmesura que llevó a de Rais a arruinarse, la exuberancia de sus derroches y de sus crímenes; esas prácticas sexuales gratuitas, estériles y transgresoras que forman la parte irreductible del hombre, y que le conducen a unos sacrificios humanos, casi hecatombes, ofrecidos a sí mismo y al diablo. Bataille considera que a Gilles “le interesa menos gozar sexualmente que ver a la muerte en acción”⁴⁰

Bataille en *El erotismo* reivindica la parte maldita y negativa del ser humano, el exceso y la transgresión en el erotismo. Todo lo que es rechazado y suprimido por la moral debe ser explorado, asumido y comprendido como parte innegable de lo humano. Todo debe ser vivido hasta el final, lo fasto y lo nefasto, el éxtasis y la degradación, llevando hacia los límites la búsqueda de la mística de la monstruosidad. Para Bataille la voluptuosidad va asociada a la evocación de la muerte, ya que “al espíritu hastiado le es necesario una situación escabrosa para acceder al reflejo del goce final”⁴¹. El derroche de energías excedentes mediante actos abyectos permite una catarsis purificadora; es la visión del espanto lo que libera al hombre del profundo temor a la muerte. En sus reflexiones acerca de “la carne en el sacrificio y en el amor”, Bataille nos indica que:

“Suele ser propio del acto del sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte.”⁴²

Bataille considera que son los instintos sexuales sádicos los que acaban explicando los horrores del sacrificio. Para él hay una conexión íntima entre religión, orden social y un crimen, o transgresión original, que conduce al hombre al mal como una búsqueda de comunicación con lo

⁴⁰ Bataille, Georges. *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Cuadernos ínfimos. Tusquets Editor, Barcelona, 1972, p. 32.

⁴¹ Bataille, Georges. *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997. p. 113.

⁴² Bataille, Georges. *op cit.* p. 97.

divino. La parte maldita de lo sagrado, expulsada por el cristianismo al ámbito de lo sacrílego, pervive en las manifestaciones de las divinidades impuras y en las profanaciones de los seres excepcionales, ya que, según afirma Bataille: “la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa.”⁴³

Gilles, arquetipo del exceso batalliano, es el espíritu transgresor por excelencia que va más allá de todos los límites: él desvela y pervierte los interdictos sexuales y accede al conocimiento de lo prohibido mediante sus sacrificios blasfemos que exaltan lo sagrado. Henry Darger retrata adultos fetichistas de la sangre y la muerte, sosias de Gilles de Rais, acaso de forma inconsciente y como exorcismo y proyección de sus pulsiones de muerte. Darger plasma sus masacres a través de crímenes ficticios, y crea unos monstruos paradigmáticos que igualan a los creados por la imaginación y los sueños más delirantes de Sade.

Se podría decir que las obras de estos autores formarían el corpus teórico y artístico de la novela/ensayo de Thomas de Quincey, “Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes”. Lo insoportable de ellas es precisamente “la frontalidad absoluta de la enunciación del sexo y de la sangre”,⁴⁴ es decir, el atreverse a mostrar, sin limitaciones ni falsos pudores, los interdictos sobre los que se fundamenta la sociedad y la cultura.

Sin embargo, no olvidemos que la obra de Darger, como la de Sade, es el enunciado del crimen, no su realización; ambas son una máquina de crear, de imaginar, de preguntar, de ver, de trastornar, de simular... como cualquier creación artística que refleje la realidad. Los adultos de Darger, como los verdugos sadianos “son imposibles como figuras de realidad (...) el crimen sadiano sólo se opera por el lenguaje.”⁴⁵

⁴³ Bataille, Georges. *op cit.* p. 67.

⁴⁴ Hénaff, M., *Sade, la invención del cuerpo libertino*. Ediciones Destino, S.L., Barcelona, 1980, p. 82.

⁴⁵ Hénaff, M., *op. cit.*, p. 9.

2. 7. 4. ORFANATOS Y RELIGIÓN / LA IRRUPCIÓN DE LO

SINIESTRO

“Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo -y en particular el sadismo-”

Georges Bataille

“Locura, asesinato y horror cometieron los glandelinianos enfurecidos (...). “Malditos sacerdotes, está es la muerte más terrible que vosotros y los niños estáis condenados a padecer” (...) Los sacerdotes mismos fueron acuchillados, desmembrados y cortados en pedazos, y de los niños se hizo una horrible matanza, por los patios de la prisión, hasta que su sangre vital cubrió las calles.”

Henry Darger, *The Realms of The Unreal*

“La vergonzosa e inconfesable verdad que los buenos padres no habrían reconocido más que empalados o en la parrilla es que no se podía ser monaguillo si uno era feo”

Michel Tournier, *El rey de los alisos.*

¿Sufrió Darger abusos físicos y sexuales en sus propias carnes, o fue testigo mudo e impotente de los mismos ejercidos sobre ñin@s cercanos a él, en la siniestra impunidad de los orfanatos y asilos católicos?



Henry Darger,
Sacred Heart
(detalle).

Darger estuvo muy influido por una educación religiosa, absolutamente castradora, adquirida en dichas instituciones. Para Darger, Dios estaba en todas las cosas; tenía una relación intensa con él, y le rezaba para que le concediera deseos. Pero, llegó un día en el que su fe se puso a prueba...Ya hemos mencionado el trauma sufrido por Darger al perder la foto de su favorita (Elsie Paroubek, la niña secuestrada y estrangulada en Chicago). La profunda decepción e ira que sintió contra la traición de Dios le hizo, en la vida real, abandonar la iglesia, y en la ficción unirse a las fuerzas enemigas de los cristianos en su novela "The Realms of the Unreal". En el campo de batalla de los Reinos de lo Irreal se dirimen las cuentas pendientes entre Darger y Dios. Las torturas contra I@s niñ@s se incrementan, en intensidad y crueldad, por parte de los ejércitos glandelinianos, ahora que el mismo Darger forma parte de las huestes del mal, y éstas son sus consignas, escritas en su diario:

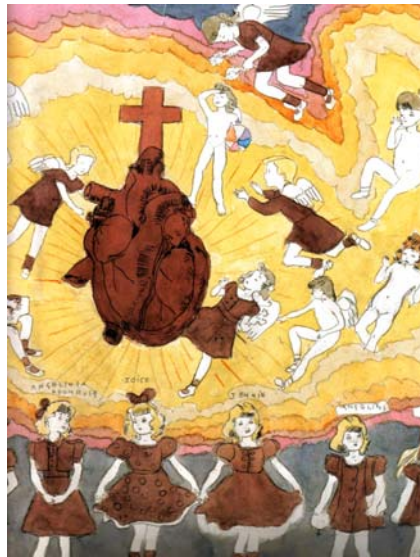
"¡Soy un enemigo contra la causa cristiana, y deseo de todo corazón hacer que sus ejércitos sean aplastados! Haré que la guerra la ganen los glandelinianos. Resultados de demasiados padecimientos injustos. ¡No los voy a soportar de ningún modo, aunque sea a riesgo de perder mi alma, o causar la pérdida de muchas otras, y habrá venganza si otros padecimientos continúan! Dios es demasiado duro conmigo. ¡No lo soportaré más por nadie! Que me mande al infierno, soy dueño de mí mismo."⁴⁶

Y, al mismo tiempo, Darger se desdoblaba escribiendo en su novela, con el estilo de un sermón cautivador de un rancio cura: todo pura y beatífica bondad de corazón:

"Como de algún modo sabiendo de la existencia de Dios, tienen la certeza de que todo aquel hombre, sea cual sea la nación en que esté, que maltrate a

⁴⁶ Texto de Darger. 263.

un niño pequeño, por la razón que sea, no sólo es enemigo de los niños, sino también enemigo de Dios.”⁴⁷



Henry Darger, *Sacred Heart* (detalle).

De alguna manera, se siente como el Sumo Hacedor y el Príncipe de las Tinieblas conjuntamente; deliciosas contradicciones que desgarraban su psique. Como en los cuentos y fabulas morales con mensajes contradictorios, exaltaciones equilibradas tanto de la piedad y el sufrimiento, como de la violencia y el crimen. Pero no es preciso remontarse a los cuentos de Pulgarcito y Hansel y Gretel, ni a Gilles de Rais, ni siquiera a Dickens para ver representado el maltrato infantil por parte de los adultos. En la actualidad tenemos abundantes ejemplos de malformación educativa y abusos físicos y sexuales sistemáticos a los niños y adolescentes; y no solamente en países del tercer mundo, sino también en países occidentales, tanto en el seno de las familias como en las fundaciones educativas, públicas o privadas, confesionales o laicas.

⁴⁷ Ibidem. 269.

2.7.5. ARCADIA AMENAZANTE / TABLEAUX MORTS V.S. NATURES VIVANTES

“Contemplando la vasta extensión de agua llena de restos flotantes, Gertrude dijo: “Cuán impotente en verdad es nuestra nación, según parece, después de que la Naturaleza acomete, a través de los esfuerzos sospechosos del enemigo. Cuán débil es nuestra cacareada fuerza, e intelecto, frente a las imponentes fuerzas naturales producidas por las obras desconocidas y extrañas del enemigo, que crearon explosiones capaces de partir las montañas en dos; hacer que la tierra se meciera como las olas del mar por la conmoción, y causar riadas que nadie comprende. ¡Y a esto lo llama guerra Glandelinia! Si lo es, ¿qué será entonces la guerra civilizada?”

Henry Darger, *The Realms of the Unreal*

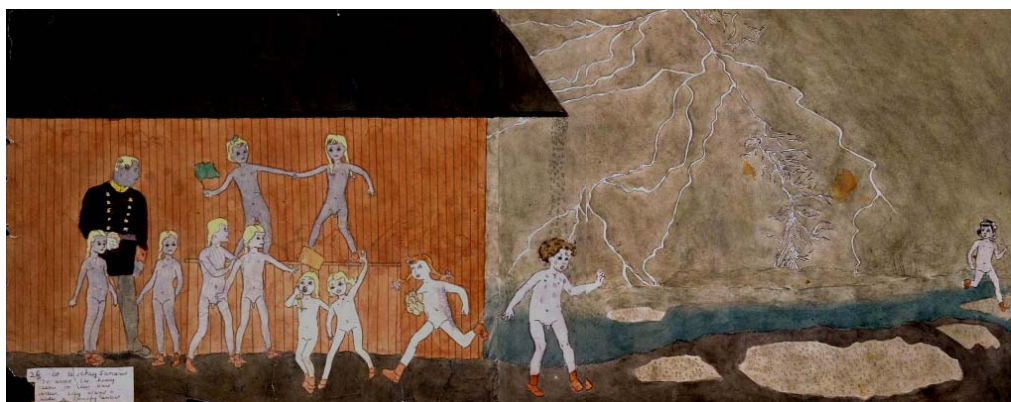
“El pavoroso mundo que iba creando Darger era un mundo de caos y tinieblas, un mundo amenazado de destrucción, lleno de violencia salvaje y gratuita. Ante las dimensiones de los horrores y sufrimientos que describe, que incluyen el asesinato masivo y la tortura de millones de niños, su creación podría ser un anticipo de los terrores de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto.”

John MacGregor



Henry Darger, *At Jennie Richee, lost in the wilderness in the dark*.

Cuando Darger escapó del asilo de Lincoln, caminó 100 millas hasta Chicago, siendo testigo de las inclemencias de las tormentas y tornados del verano. Este paisaje que acompañó a su huida es recreado en sus textos y acuarelas con descriptiva minuciosidad. Las escenificaciones y los paisajes de las obras de Darger oscilan entre la atrocidad y la belleza. Sus paisajes tormentosos son el fiel reflejo de la naturaleza espectacular y amenazadora, pero también actúan a modo de metáfora de sus conflictos internos: el miedo es la oscuridad, pero también son las tormentas con aterradores rayos destripando el cielo. Los rayos simbolizan las fuerzas destructoras del mal y surgen de la oscuridad; los rayos son el poder que no se puede controlar; como atributo de Júpiter son también el signo de virilidad, fuerza, potencia y efectividad. Los cielos están surcados por nubes grises de polvo, o por formaciones nubosas con forma humana: rostros donde el propio Darger se autorretrata. A veces cae una lluvia inclemente sobre l@s niñ@s Vivian, desnudas y sin refugio donde protegerse, pobres huérfanas de la tormenta a merced de la intemperie y de las inclemencias de los adultos.



Henry Darger, *At Jennee Richee During full fury of storm they escape*.

“Pobre Calvarina, este y oeste, arrasada por inundaciones espantosas, desgarrada por batallas, lacerada por matanzas de miles de niños, rota y deshecha y rajada por tantas explosiones terroríficas, y oculta con todo su horror durante meses y meses por el humo de incendios forestales que no

dejan pasar la luz del sol en una distancia de más de mil millas: un hermoso, magnífico, satisfactorio desenlace de la guerra hasta aquí, ¿no es verdad?⁴⁸

Otras veces Darger pinta paisajes idílicos, repletos de flores gigantes que de repente se vuelven amenazantes en su exuberancia o carnívoras. El paisaje hechizado esta poblado por Niñ@s Perdid@s, hadas como Bluebell y criaturas encantadas; se diría el País de Nunca Jamás, o el de las Maravillas de Alicia.

Pero en esa Arcadia poblada por ninfas hermafroditas, acecha el lado oscuro de un Averno de sátiros disfrazados de soldados uniformados o maestros con su birrete, e incluso clérigos y burgueses con batín. Vemos como lo siniestro se reviste de un barniz de respetabilidad, de confianza, de falsa seguridad. No existe ningún mundo idílico sin su serpiente, o su Capitán Garfio y su séquito de piratas, o una Reina Cortadora de Cabezas; y en el mundo de I@s Niñ@s Vivian hay seres mucho más terribles que los personajes imaginados por John Barrie o Lewis Carroll. Darger consiguió convertir Never-Land en Withechapel: el paraíso de un Jack el Destripador infanticida.

(...) es evidente que este empeño fantástico representa una situación en la que los mecanismos de proyección corren desbocados.(...) Por todas partes se ve y se siente un conflicto interno exteriorizado como guerra, estados mentales interiores proyectados sobre un paisaje, pulsiones sexuales y agresivas materializadas en asesinatos y matanzas. No cabe duda de que el mundo alternativo de Darger, con sus batallas sin fin, sus devastadores incendios e inundaciones, representa una exteriorización visual de la psique, inundado de contenidos internos e inconscientes. Y en el centro de las tinieblas estaba la ira".⁴⁹

⁴⁸ Texto de Darger. 265.

⁴⁹ John MacGregor, op. Cit, 260.



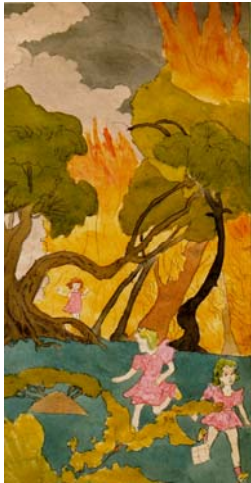
ary of Glandilinian

Henry Darger, *Statues strangling children*.

Los reportajes fotográficos de escenarios bélicos de las revistas que Darger coleccionaba, daban forma y carácter a las tortuosas pulsiones sexuales del artista. Sus agresivas proyecciones de pulsiones sexuales insatisfechas se materializaban en unos cuadros vivientes que devenían en naturalezas más que muertas: masacradas, arrasadas, devastadas. Dibujaba y escribía a menudo escenas donde el fuego era el elemento destructor y al mismo tiempo actuaba como una catarsis purificadora:

“Donde la redacción de Darger se hace más apasionada y visual es en sus descripciones de los bosques incendiados. A pesar de que ocupan cientos de páginas, pocas veces se hacen repetitivas o tediosas. Se aprecia en ellas algo de la excitación de Darger, que raya en frenesí y a veces es

evidentemente sexual. El fuego arde con una intensidad y duración sobrenaturales; ¡es un mundo lo que arde!⁵⁰



Henry Darger, *Again running from the forest flame.*



Henry Darger, *They are Captured.*

En algunas de las láminas de Darger se pueden encontrar dibujadas las ruinas de ciudades como Coventry y Dresde, después de ser bombardeadas durante la Segunda Guerra Mundial. Los personajes adultos suelen vestir de oscuro, con uniformes de ejércitos de esclavistas. Existen imágenes que simulan campos de concentración o de exterminio de niños esclavos; pero sobre todo se escenifican cruentas batallas. Darger representan a I@s niñ@s Vivian luchando en ellas, pero no como temerosas doncellas, sino como valientes luchadores que no dudan en atacar y defenderse de los adultos con cuchillos y espadas, que las revisten de un metafórico y/o ilusorio poder fálico. Darger insiste y se deleita en las escenas en las que I@s niñ@s son sometidos a juicios inexorables con condenas inapelables: torturas y muerte. ¿De que son culpables los niños? ¿De ser tal vez deseables e incitadores a la lujuria/pecado? ¿Por qué su condena ha de ser tan atroz?

⁵⁰ John MacGregor, "Henry Darger: en los reinos de lo irreal"; *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993. P. 261.

Existe una contradicción entre lo que dibuja, con verdadero deleite en la representación detallada y minuciosa de los trajes y peinados de l@s niñ@s, y al mismo tiempo, una minuciosidad exhaustiva en el dibujo de las torturas padecidas. A menudo se representan escenas de empalamientos, con niños crucificados y eviscerados, exhibidos como estandartes o trofeos del horror. Otros cuadros vivientes los muestran siendo ahorcados o atados a lápidas. Sin embargo, la constante más repetida es la representación de escenas de estrangulación, una desviada forma de sublimar los fantasmas de los abusos sexuales padecidos y recreados una y otra vez de su infancia.

Según Freud el proceso de formación del “yo” se construye a través de las identificaciones rechazadas o repudiadas en un trabajo de duelo que nunca termina y es imposible de cumplir. Darger es un sujeto melancólico, escindido entre sus propias contradicciones y carencias y sus pulsiones agresivas; su afectividad y sexualidad están detenidas en un estadio infantil del desarrollo “normal” del individuo y de sus deseos, según dictan las políticas sexualmente correctas del cuerpo.

“El artista no conoce los ritos de iniciación. Sigue siendo un niño, que no es inocente, y esta dependencia le hace imposible deshacerse de sus ligazones. No es capaz de liberarse del inconsciente. Este es un destino trágico.”⁵¹

Es sabido que la construcción diferencial del género establece una fuerte jerarquía entre los sexos: el principio masculino, dominante y activo frente al principio femenino, pasivo-agresivo, batallador pero indefectiblemente destinado a padecer y perecer. El orden de los roles y las identidades atribuye al rol pasivo, real o supuesto, una consideración socialmente inferior en el caso de la mujer, y absolutamente degradante o estigmatizado si es asumido por el hombre.

⁵¹ Louise Bourgeois. contenido en “*Presumés innocents. L’art contemporain et l’enfance*”, VVAA; capcMusée d’art contemporain de Bordeaux.. 2000. p. 34 y 35



Henry Darger, *Seize Glandelinian officer to him.*



Henry Darger, *Battle scene with black storm.*

Darger se enfrenta a la elección adulta de ser su propio sujeto y/o objeto sexual, y lo resuelve mediante la “inversión interior del género y la inversión exterior del objeto de deseo”.⁵² Para ello, crea un corpus artístico que resuelve su indecisión/contradicción, e inventa un juego performativo de roles que invierten ambos géneros y los funde en una violencia simbólica donde puede ejercer secretamente sus pulsiones y deseos.

En su ingente obra se distribuyen anárquicamente los atributos de sexo y género, de vicio y de virtud, de castidad y lujuria. Sus niñ@s Vivian se convierten en “una realización hiperbólica de los fantasmas masculinos”⁵³ pero también la masculinidad de sus adultos forman parte del imaginario colectivo: de la metamorfosis del héroe que deviene en el patriarca que oculta la impía máscara del monstruo.

⁵² Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 67

⁵³ Didier Eribon, ídem, p. 131

V. UN ARTE DE SENSACIONES INSOPORTABLES

“Sade ha sido el gran poeta de la anarquía del Poder”

Pier Paolo Pasolini

“Sadismo no es un nombre dado definitivamente a una práctica tan antigua como Eros; es una sólida realidad cultural que apareció exactamente al final del siglo XVII, y que supuso una de las más importantes transformaciones del pensamiento occidental: deseo, el insano diálogo entre amor y muerte en el ilimitado atrevimiento del apetito”.

Michel Foucault

“El hecho de la expectación (espera) y de la suspensión es esencial al masoquismo. Hay escenas masoquistas en las que se dan verdaderos ritos de suspensión física, ataduras, colgamientos, crucifixión (...) El masoquista es el que vive la espera en estado puro (...) espera el placer como algo que, esencialmente llega tarde, y espera en el dolor como en una condición que, por fin hace posible (física y moralmente) la llegada del placer”

Gilles Deleuze

“Lo obsceno no es el sexo, sino el poder.”

Linda Kauffman

Hemos dejado atrás a Henry Darger y ese universo poblado por niñas hermafroditas que nunca crecerán y por adultos sádicos que tienen estatuas de ellos mismos estrangulando a niñas en los jardines del País Nunca Jamás.

Iniciamos el último capítulo adentrándonos en el llamado por Foucault “Arte de sensaciones insoportables”, pero visto siempre desde el consentimiento mutuo y pactado entre los participantes del juego de roles que es el S/M. Es un juego en el que se arriesga el cuerpo, su integridad

física, especialmente; pero sobre todo, se escenifican los fantasmas del deseo y de la muerte en las ordalías o pruebas medievales de valor o fe; reconvertidas, por causa de la reversibilidad de los signos, en medios para obtener una verdad del cuerpo y de la mente.

Como ilustran los rituales S/M, hasta las prácticas represivas más siniestras pueden convertirse en juegos de gran carga erótica y abrir así insospechadas posibilidades de placer. Para Foucault, desde *Vigilar y castigar*, la búsqueda de esa inaprensible verdad, pasaba a través del conocimiento de los límites del cuerpo: el lugar donde todos los excesos y todas las transgresiones tienen cabida.

**V. 1. HUSTLER WHITE IN BLACK LEATHER:
ROBERT MAPPLETHORPE / NANCY GROSSMAN /
BRUCE LA BRUCE**

Hustler White (Chulo Blanco) es el título de una película de Bruce La Bruce de 1997. No es estrictamente un filme sobre el cuero negro (*black leather*) sino que reúne variados fetichismos y representaciones de sexualidades extremas: prácticas SM, *Bondage* con cinta americana, sexo con mutilados y los crímenes de un psychokiller travestí (interpretado por Ron Athey) de jóvenes chaperos en Santa Mónica. Nuestra intención al unir dicho título con el de *Black Leather* es el de unir dos fetiches simbólicos de la hipermasculinidad gay, conjugados en el *Leatherman*, y que veremos representados sobre todo en las obras fotográficas de Robert Mapplethorpe y en las escultóricas de Nancy Grossman. Ron Athey es un *performer* que vive inmerso también el mundo de las prácticas S/M y fetichistas.

La fascinación por el fetichismo del cuero negro es palpable en múltiples manifestaciones culturales. El Cuero/*Leather* en el cine es un género o subgénero en sí mismo (por el carácter subterráneo y para iniciados fetichistas). Sin ánimo de ser exhaustivos vamos a puntualizar las películas más emblemáticas sobre dicho tema. Sus inicios se remontan a la película *El virginiano* de 1929, interpretada por Gary Cooper, un *cowboy* vestido de cuero negro.

El *western* es un género que consciente o inconscientemente muestra mucho cuero, y la figura del *cowboy* es también un icono clásico de masculinidad. Dirk Bogarde en *The Singer not the Song* (El Demonio, la carne y el perdón, Roy Ward Baker, 1960) añade a su vestimenta de *cowboy* de cuero negro un toque de distinción británica y/o pre-



Gary Cooper en *El Virginiano*, 1929



Dirk Bogarde en *The Singer not the Song*. 1960.

viscontiniana y su profunda y maliciosa ambigüedad como vemos en la fotografía promocional del filme. Posiblemente sea la imagen que más fija el cliché icono-cinematográfico del chico o del hombre que viste de cuero negro como reflejo de una personalidad ética y moralmente turbia, o

sexualmente ambigua, cuando no caracteriza simplemente al villano sin escrúpulos.

Esa presencia más o menos anecdótica del cuero negro como elemento definitorio de una personalidad masculina dominante y viril pasó a ser determinante a la hora de vestir a diversos protagonistas de variopinto pelaje pero siempre caracterizados por su hipermasculinidad: de Brando a *Matrix*, pasando por *Mad Max* y *Terminator*, vestir de cuero negro es sinónimo de ser el tipo más duro de la película.



Brando: *The Wilde One*. 1953.

Es inolvidable la potente imagen de Marlon Brando en *The Wild One*,¹ un film de los años 50 que ha devenido en mito cultural. La cazadora de cuero negro que luce el actor y su físico impactante acompaña a unas actitudes de rebeldía y castigo, capaces de provocar turbadores deseos en cualquier espectador mínimamente sensible. Brando interpreta a Johnny, el jefe de una banda de motoristas llamada "Los rebeldes negros". Fue una de las primeras películas que consiguió cristalizar el *look* del cuero

¹*The Wild One*, (*El Salvaje*), 1953, de Laslo Benedek.

negro, con el que los adolescentes americanos intentaban desmarcarse del estilo del buen chico de familia, el que vestía con jerséis clásicos o con traje chaqueta y encontrar el estilo propio de la juventud.

Kenneth Anger se inspiró en el mítico Brando en su filme *Scorpio Rising* de 1963, una verdadera exhibición de fetichismo por las vestimentas de cuero y por las motos. Sus *leather-boys* viven rodeados de imágenes de Brando y James Dean, de Cristo y de Hitler, de cómics aparentemente tan inofensivos como el *Li'l Abner* de Al Capp² y de símbolos nazis. Todas estas imágenes y fetiches culturales y las estructuras que las recorren se convierten en un recorrido iniciático, en un éxtasis de experiencias peligrosas y prohibidas.

Estas dos películas de culto se convirtieron en el referente clásico para toda una serie B de películas de moteros encuerados, jóvenes rebeldes proletarios, americanos o ingleses, llamadas "Cult biker films" y "Motor Cycle films", cuya época de esplendor fueron los años 50, 60 y 70, unidos a las revoluciones contraculturales y al *rock&roll*; una de las más representativas fue la británica *The Leathers Boys* (1964) de Sydney J. Furie. Gene Vincent fue uno de los genuinos rockeros que encontró en la vestimenta de cuero negro su seña de



Elvis Presley. 1968.



Scorpio Rising, 1963. Kenneth Anger

² El personaje de *Li'l Abner*, es un fornido e inocente chico del medio-oeste americano, cargado de connotaciones homosexuales; huye de las chicas (aunque al final lo atrapan, por exigencias de los lectores) y tiene un hermano rubio semejante a él, con el que tiene una relación ambigua. El físico de estos dos mocetones, verdaderos *beefcake*, iconos tan americanos como el pastel de manzana, se puede equiparar al de los chicos de Tom de Finlandia. Al Capp dibujó este cómic desde 1934 hasta 1977, realizando una crítica irónica de la sociedad americana, sobre todo de la rural, de los *white american trash* (*basura blanca americana*).

identidad, perfectamente adecuada a su estilo duro y cortante. Elvis Presley, para alejarse de su imagen blanda se vistió de cuero negro en su actuación memorable para la T.V. de 1968. La imagen de chico duro que propiciaba el cuero fue rápidamente asimilada, cuando no descubierta, por la comunidad gay que lo hizo una de sus señas de identidad.



Sidney J. Furie, *The Leather Boys*. 1964



Fotografía de Tom Nicoll. 1957.



Dibujo de Tom de Finlandia. 1954.

Desde los años 50 el fetichismo del cuero se convirtió en un referente de la cultura gay, asociado con frecuencia ligado a las sexualidades extremas de las prácticas SM. El inglés Tom Nicoll fue uno de los pioneros en realizar y publicar fotografías de modelos con vestimenta de cuero negro como vemos en esta fotografía de mediados de los años 50. La revista de Bob Mizer, *Physique Pictorial*, fue clave para la difusión de la cultura *leather*, reforzada por los dibujos de Tom de Finlandia³ de super machos encuerados o *leather-nazi-boys*.

Sin embargo, la época dorada del cuero negro fueron los años 70 en EEUU, sobre todo en San Francisco, ciudad a la que viajaba asiduamente

³ Tom de Finlandia, muy aficionado a la estética nazi, se vestía de cuero marrón desde mediados de los 40. Tom Nicoll hizo que Tom de Finlandia se comprara su primera *black leather jacket* en 1957 en Londres. Ambos se conocieron gracias a Bob Mizer. Nicoll se trasladó en 1963 a San Francisco pero cerró su estudio apenas un año después.

Michel Foucault. Tras los inicios semiclandestinos de los movimientos de liberación gay, los años 70 supusieron la definitiva consolidación del uniforme del gay/SM y de la visibilidad de las múltiples variaciones de la cazadora "Perfecto" + botas de caña alta + pantalones de cuero con aberturas estratégicas, delanteras y traseras + chaleco con los pezones al aire. Este era prácticamente el uniforme con el que el policía interpretado por Al Pacino se vestía para hacer de cebo y atrapar al asesino en serie de gays en la película *Cruising* (A la caza, 1980) de William Friedkin. Aunque el filme fue criticado en su estreno por los activistas gays por dar una imagen negativa de la comunidad, pronto fue considerado como un filme de culto dentro de la misma comunidad, dado el arrojo y dureza al mostrar las prácticas SM con bastante verosimilitud, teniendo en cuenta que era un film comercial, no de circulación restringida al ambiente y/o público gay. ¿La vestimenta hace al macho? Lo cierto es que Al Pacino pasa de ser un heterosexual convencional con novia a tomarse tan en serio su papel que sufre una profunda y ambigua transformación moral y sexual.



Fotografía de Charles Gatewood. San Francisco. 1975.



Al Pacino en *Cruising* (A la caza, 1980) William Friedkin

La apropiación de estos estilos y vestimentas en los últimos años por la moda ha alterado los significados, convirtiéndolos en superficiales señas de identidad para los *fashion-victims*. En el filme *The Matrix* de 1999, vemos como en la vida real los humanos visten casi con harapos y en su realidad

virtual se imaginan a ellos mismo llevando trajes de cuero y de látex negro. La fascinación por estos materiales es inseparable del contenido de poder y dominio que transmiten desde el salvaje Brando de los 50, hasta Keanu Reeves y su mesianismo fin de siglo, el cuero siempre acompaña a los "Rebeldes negros", a los Ángeles Caídos y a los fetichistas del SM.

Los dos artistas que tratamos en este capítulo son hijos representativos de esta época (los 70) y de este estilo (*Leather+SM*). Uno por haberla vivido hasta el máximo, totalmente inmerso, con su carne, semen y sangre en este mundo de fuerzas ambivalentes: Robert Mapplethorpe. Y la otra, Nancy Grossman, por realizar una mirada oblicua, sorprendente y certera sobre los fetiches SM concretándolo en sus esculturas de machos blancos vestidos de cuero negro.

La ciudad de Nueva York es inseparable del desarrollo de la obra artística de Grossman: es el crisol donde se forja la vanguardia artística, paralela a los movimientos y reivindicaciones políticas y sociales. En estos años, mediados de los 60, surgen las teorías feministas, el *black-power* y la reivindicación de las sexualidades diferentes y extremas. A finales de los años 60 y principios de los 70, el centro de reunión de *la crème de la crème* de la intelectualidad más vanguardista de la escena neoyorquina, era el Max's Kansas City Bar, donde Nancy Grossman solía acudir para encontrarse con otros artistas y diletantes. Andy Warhol era el mentor de la



The Velvet Underground con Nico y Warhol. 1968.



Eddie Sedgwick con un *leatherman* en el Max's Kansas City.

Velvet Underground, el grupo de culto de NY que tocaba en el club; de hecho el nombre del grupo musical fue propuesto por el propio Warhol inspirándose en el título de un libro sadomasoquista. La canción más emblemática de la *Velvet* era *Venus in Furs*, una síntesis de la obra literaria del mismo nombre de Leopold von Sacher Masoch.⁴

La canción, el grupo, el club, la ciudad... no son en absoluto anecdóticos sino que constituyen el manto sonoro y la imagen representativa de la gente que allí acudía. Gerald Malanga aparecía con un látigo en el escenario mientras tocaba la *Velvet* y escenificaba con *leathermen* extraños rituales sado. Este era el telón de fondo y el espejo donde se reflejaban toda esta amalgama de seres inquietos y oscuros, *freaks* marginados y elitistas *snoobs*, feministas radicales y adictos al S/M, bellos tenebrosos y gélidas princesas que componían la fauna neoyorquina fascinada por su ciudad: una Nueva York sucia, inhóspita y peligrosa, pero increíble y perversamente tentadora, muy alejada física, artística y espiritualmente de la ética y estética *hippy* de la costa californiana, que emitía *Good Vibrations* mientras los *Beach Boys* se deslizaban con sus tablas lisérgicas de surf. Por el contrario los ángeles de terciopelo y cuero habituales del Max's Kansas City eran animales de asfalto, que convivían con la paranoia, la angustia y la desgana que comporta la vida en la supermetrópolis. A mediados de los años 60 se enfrentaban dos concepciones radicalmente opuestas y a la vez complementarias de la vida y el arte: la utopía y la psicodelia de la costa Oeste frente a la lucidez y el rabioso desencanto de costa Este; los chicos "buenos", sanos, rubios, *wasp*, frente a los chicos "malos", de filiación desconocida o dudosa y de cualquier etnia, que esperaban a su hombre caminando por el lado salvaje.

La *Velvet Underground* declaraba su ambigua relación de amor/odio por la ciudad, plasmando todos los detalles cotidianos, incidiendo en el morbo de los aspectos más desagradables o excitantes, y llegando hasta un masoquismo estético, fiel reflejo de las grises horas de aburrimiento, de

⁴ Sacher Masoch, Leopold. *La venus de las pieles*. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

impotencia, de tensión agotadora, de ruido, electricidad y desperdicios humanos que componían la gran urbe-ubre. Estaban tan compenetrados con este entorno sucio de cemento, plástico y basura que terminaron amando su ciudad, al igual que Nancy Grossman que la eligió para vivir y crecer como artista, huyendo de la asfixiante mediocridad y las ataduras de la granja familiar en Oneonta (Nueva York).



N. Grossman. *Black*, 1973.

Una de las esculturas más características de Nancy Grossman aparecía en una revista de moda masculina, *L'UOMO Vogue* italiano del año 1975, en un reportaje sobre la ciudad de Nueva York. La imagen era una de sus típicas cabezas de cuero lacado, titulada *Black*,⁵ 1973, compartiendo espacio con las figuras más representativas del *chic* urbano: Warhol y sus acólitos, modelos exquisitos, diseñadores con un brillante futuro retratados por no menos brillantes fotógrafos (Richard Avedon), artistas del momento y lugares de moda, como el mítico Chelsea hotel.⁶ Esta escultura venía a ser, para los editores de la revista, la imagen representativa del arte de vanguardia y del mundo *underground* de la "Gran Manzana". Entre todas estas imágenes la fuerza turbadora, limpia y serena de esa cabeza decapitada sobresalía como un fetiche fascinante, como un

tótem arcaico que invocaba a lo oscuro y a lo desconocido.

El pie de la foto lo equiparaba con los sadomasoquistas habituales de los *leather-bars* y esta es la etiqueta que persigue la obra de Grossman,

⁵ *Black*, cabeza de madera con máscara de cuero y cremalleras, 1973.

⁶ En el Chelsea hotel estuvieron alojados Robert Mapplethorpe y Patty Smith en sus primeros años en NY.

encorsetándola y limitándola, algo que ella rechaza.⁷ Sus creaciones son mucho más que una sublimación artística de la estética S/M, aunque tenga puntos de contacto (casuales o no) con ella. De esa cabeza mutilada emanaba una sensación de *déjà-vu*, aunque imposible de recordar conscientemente. Era una máscara evocadora de arcanos olvidados y a la vez no dejaba de ser radicalmente contemporánea; no era extraña en ese lugar y en ese tiempo (New York, 1975), sin dejar de ser al mismo tiempo una excentricidad, verdaderamente *bizarre*. Establecía un puente hacia lo primitivo eternamente perpetuado, simbolizaba la continuación de ritos oscuros de los que no podemos, ni queremos, desprendernos y que se reflejan en las múltiples máscaras de identidades mutantes y sexualidades llevadas al límite que nos muestra la obra de Nancy Grossman.

Hay un aspecto marcadamente sexual en las obras de Nancy Grossman que las acercan al mundo del S/M. Aunque la artista niega su relación con este mundo y fue sorprendente para ella el que relacionaran sus esculturas con él, la similitud formal y conceptual con esta cultura es evidente. La artista investiga sobre la naturaleza del poder en las relaciones personales y sobre las heridas íntimas utilizando las vestimentas fetichistas asociadas al S/M, aunque lo desconozca (algo difícil de creer, pero concedámosle el beneficio de la duda). La interpretación del aspecto sexual de la obra de Nancy Grossman es muy ambigua. Puede ser entendida casi como una advertencia contra el espectro invisible del fascismo latente que implica la fetichización de los uniformes de cuero negro, como señala Susan Sontag en *Fascinante Fascismo*:

“Hay una fantasía general acerca de los uniformes. Los uniformes sugieren comunidad, orden, identidad (...) competencia, autoridad legítima, el ejercicio legitimado de la violencia. Pero los uniformes no son lo mismo que las fotografías de uniformes –que son materiales eróticos– y

⁷ Raven, Arlene, *Nancy Grossman, Catalog of artist's work*. Hillewood Art Museum. C.W. Post Campus. Longa Island University, Brooksville, New York, 1991.

las fotografías de uniformes de SS son las unidades de una fantasía sexual particularmente poderosa y difundida. ¿Por qué los SS? Porque



Fotografía de Michael Rosen, *Sexual Portraits: Photographs of Radical Sexuality*. 1997.



Charlotte Rampling, *Portero de noche*. Lilliana Cavani. 1975.

los SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la virtud de la violencia, el derecho de ejercer un poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en los SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos con ciertas normas estéticas. La SS fue creada como una comunidad de élite militar que no sólo sería supremamente violenta sino también supremamente hermosa.”⁸

De nuevo tenemos la reversibilidad de los signos: de cómo el uniforme de las SS que representa al sadismo institucionalizado y legitimado por el régimen nazi, se convierte por medio de las prácticas sexuales extremas en una parte constitutiva de una comunidad e identidad gay S/M, caracterizada por convertir la autoridad y la violencia— consentida— en un juego sexualmente doloroso/placentero.

Obviamente los uniformes de los *leather men* SM no son estrictamente uniformes nazis, pero entendemos como uniforme tanto a su totalidad como a sus signos parciales: gorras, botas, pantalones, correaes, color, corte, tejido, etc... y

⁸ Sontag, Susan: *Bajo el signo de Saturno*. Edhasa, Barcelona, 1987, p. 116.

también a su estética, que conlleva aparejada una ética de dominación y sumisión, como vemos en las fotografías de Michael Rosen. La exhibición de estos elementos estéticos muy definidos forma parte de la Visibilidad de los Placeres. El detalle es importante, nos señala de nuevo Sontag:

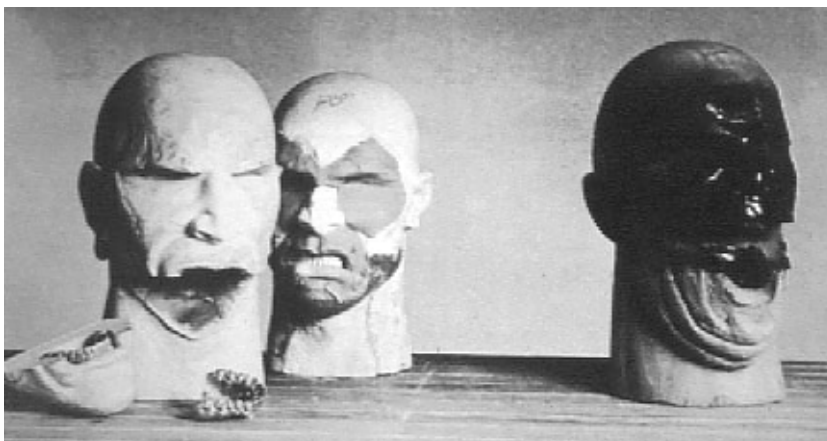
“Los uniformes eran elegantes, bien cortados, con un toque (pero no excesivo) de excentricidad. El uniforme era negro, color que tenía importantes connotaciones en Alemania. (...) Precisamente lo inocuo de prácticamente todas las fotografías es testimonio del poder de la imagen: estamos hojeando el breviario de una fantasía sexual. Para que la fantasía tenga profundidad, ha de tener detalle”.⁹

Todos estos signos y detalles están contenidos en la obra de Grossman; no es pues, extraña la apropiación, aunque su visión personal es mucho más doliente y profunda. La utilización de la vestimenta fetichista y SM en la obra de Nancy Grossman es una opción artística capaz de reflejar los sentimientos de atracción y/o repulsión por esa belleza turbia que late en esta cultura. Una cultura que pertenece al submundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, en el dominio de los mitos informes y de las pasiones inconfesadas donde nace una cierta y comprometedora hermosura, según nos decía Gombrowicz. Las conexiones de esta subcultura con las obras de Nancy Grossman son evidentes aunque no se circunscriban únicamente al mundo de bizarras prácticas sexuales sino que también reflejan la dinámica universal de la existencia, la simbolización de las relaciones de poder y la fetichización de la esclavitud.

El sugerente e inquietante cuero negro de las máscaras de Nancy Grossman se convierte en el material esencial para reflejar las heridas infligidas, externas e internas; es la segunda piel protectora, amenazadora, o castradora que constituye la esencia fascinante de la máscara y contribuye a su fetichización. El cuero es la metáfora de la piel-lienzo donde

⁹ Ídem, ps. 116 / 117.

el ser humano inscribe su historia, a base de incisiones y cicatrices en el tejido cutáneo, a fuego con metales, incrustando el color en los poros, por relieve o inyección; la piel es marcada, surcada, perforada, besada y desollada, profanada o sacralizada. Sobre las cabezas talladas de madera, Grossman construye por superposiciones de capas de cuero rojo, marrón y fundamentalmente negro las máscaras de sus ambiguos antihéroes.



Fotografía de Richard Avedon del proceso escultórico de Nancy Grossman. 1970.

Nancy Grossman recompone con los fragmentos de piel escindidos una máscara en la que están grabadas sangre, sudor y lágrimas, caricias y latigazos, caligrafiados en ese pergamino de cuero testimonial, en la orografía de la piel. La artista usa el cuero por su similitud con la piel humana, por sus propiedades físicas y simbólicas. El contacto del cuero con la piel humana es una sensación de absoluta sensualidad, de revestimiento protector contra las agresiones externas y a la vez evoca el paisaje interno que subyace bajo la propia piel. Sacrificada real y metafóricamente, embellecida o escarnecida la piel está siempre latente y a la vez olvidada, ausente, evocada sólo en los momentos de dolor o placer. Todas las marcas de la epidermis, esas transformaciones permanentes, irreversibles, profundas o superficiales, deliberadas o accidentales, son los significantes con los que el cuerpo revela su historia íntima, la acción del tiempo y aún de

la misma sociedad por medio de determinados rituales que regulan e inciden sobre ese cuerpo. Circuncisiones, tatuajes, cirugía, *piercing*, *brandings*, etc... son modificaciones que buscan o bien una identificación con la propia sociedad o bien un rechazo a la misma, una demarcación o reidentificación personal, un refuerzo narcisista, testimonial, no exento de autoagresividad en una búsqueda consciente y mutante. Ser aceptado o ser estigmatizado está inscrito sobre la piel y sobre el cuero de las máscaras escultóricas de Nancy Grossman.

Igualmente, sobre esa superficie de la piel-cuero, coexisten las huellas invisibles de caricias imborrables, almacenadas en el córtex más frágil de la memoria, como una extensión subcutánea de la propia piel. La evocación de la sensualidad táctil es inseparable de la piel. En este territorio fronterizo entre lo interno y lo externo es donde más se refleja el tabú de la ternura y la somatización del deseo o la represión del mismo. Piel pulsional, asediada por el propio deseo, silencioso y latente como una herida, cuero negro que custodia la promesa de dolorosas ternuras y placenteras sevicias. Estas ambiguas esculturas no son sólo cabezas mutiladas; para Grossman simbolizan también la figura completa, cabeza y cuerpo, personas erectas. Para ella todo lo que está de pie, en posición vertical o caminando, es un falo erecto, con toda la carga de fuerza, actividad y energía que ello conlleva. Ella considera que “La fuerza de la vida es una erección”.¹⁰



N. Grossman. *Snarl*, 1988.

¹⁰ Declaraciones de Grossman contenidas en *Conversations with 12 women artists*, by Cindy Nemser. ART TALK, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1975, p 345.

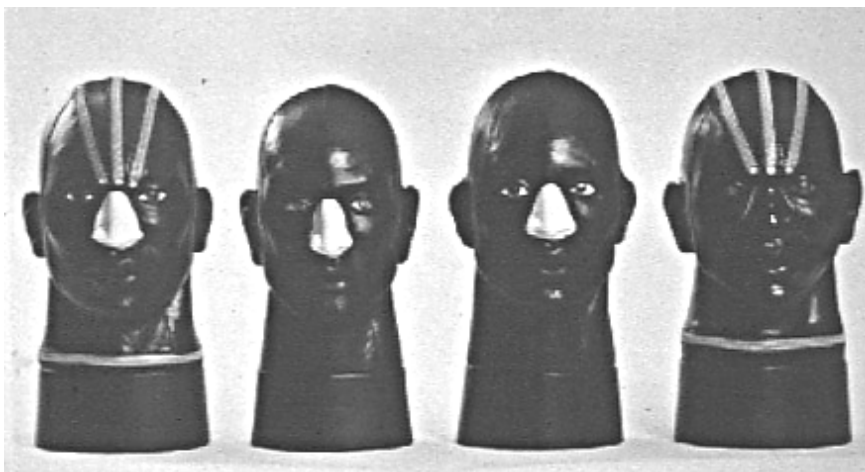


N. Grossman. *Suet*, 1977/80.

En *Sharl*,¹¹ 1988, vemos una de sus cabezas decapitadas con una máscara de charol lacado absolutamente obturada por las numerosas cremalleras. andrógina cabeza-fálica es la contrafigura de la cabeza-vagina de la Gorgona Medusa; ambas son imágenes de seres heridos, mutilados por la perversión del deseo; máscaras cegadas y amordazadas que articulan la desolación de la gente que no puede expresarse.

El aspecto sexual de sus “decapitados” se acrecienta con el desvelamiento de las narices; casi nunca están ocultas, por el contrario, emergen desafiantes, desnudas y nítidas, como vemos en *Suet*,¹² 1977-80 y en la fotografía de las cuatro cabezas entre las cuales esta su “autorretrato” N.S.G.¹³

N.S.G. *Suet. Tunku. Rad.* 1977/80.



¹¹ *Sharl*, cabeza de madera con máscara de charol lacado y cremalleras, 1988.

¹² *Suet*, 1977-80. Fotografía de R. Mapplethorpe, 1980.

¹³ N.S.G., *Suet, Tunku, Rad.* Fotografía sin título de cabezas enmascaradas. Talla madera y máscaras de cuero con cremalleras.

La relación de correspondencia de “tamaños” establecida entre la nariz y el pene la convierte en el signo análogo del órgano sexual masculino. En la cabeza-figura erecta se acumulan los signos fálicos, incrementando los efectos de obscenidad y seducción en la forma extática del objeto puro. Estas cabezas con ojos cegados y bocas enmudecidas, que implican a sus propios cuerpos suplicados son la visión de una catarsis que trasciende el mundo corporal. Son la profunda respiración de los miedos y deseos latentes del ser humano, el insano diálogo entre los límites del amor y de la muerte.

Al contemplar las inquietantes cabezas de cuero negro de Nancy Grossman surgen numerosos interrogantes que podemos resumir en esa cuestión: ¿Son una apropiación del poder simbólico del falo por parte de una mujer artista o son acaso una castración metafórica de esa falocracia masculina? ¿o acaso son una manifestación de su bisexualidad creativa, como si fueran la *persona* dual contenida en las máscaras de las tragedias griegas y encarnaran a su doble masculino?

Parecen en un principio una recreación o una síntesis andrógina del tótem. Algunas de ellas nos remiten a los rituales primitivos que pretendían captar el espíritu, o el doble animal del ser humano. Otras parecen ser como muñecos vudú que exorcizan la servidumbre y las ataduras de su infancia, o acaso sean el tótem que condensa la esencia fetichizada y mitificada del *bondage* S/M y el fetiche favorito de un sadomasoquista. La aceptación del objeto fetiche simboliza el rechazo total de la castración, de tal manera que la imagen se convierte en tranquilizadora antes que en peligrosa. Según Laura Mulvey,¹⁴

“(...) esta escoptofilia fetichista construye por acumulación la belleza física del objeto convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo.”

¹⁴ Laura Mulvey emplea el término *voyeur* asociado al sadismo para definir la mirada de determinados directores de cine. Hitchcock sería, según Mulvey, el director que usaría ambos mecanismos: la escoptofilia fetichista y el *voyeurismo*, especialmente este último. “Placer visual y cine narrativo”, *Documentos de trabajo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Valencia. 1988, p. 10.

El fetiche encarna al objeto (juguete humano) perfecto hecho para ser mirado. En las siguientes fotografías podemos ver la similitud formal entre las imágenes que pertenecen a la cultura S/M y las obras de artistas como André Boiffard, Hans Bellmer y la propia Nancy Grossman. Todas estas imágenes/fetiches combinan el masoquismo con la mascarada. Como apunta de Diego,¹⁵ en el masoquismo se controla el deseo a través de la ritualización teatral de la fantasía por parte de los participantes, y la máscara es imperativa para el propio control del placer.

En estas imágenes vemos la puesta en escena de la dominación y de la sumisión. La mujer dominatrix de la portada del *magazine Bizarre*¹⁶ se diría semejante a las de las fotografía sin título de Boiffard. Advertimos



Portada y fotografía interior de la revista *Bizarre*. 1947.

apenas un matiz que diferencia sus actitudes, y que convierte a una de ellas, la de *Bizarre*, en el ama dominante, erecta y firme, como las cabezas-fetiches de Nancy Grossman.

Por el contrario, las fotografías de enmascaradas de Boiffard, transmiten la sensación de unas mujeres más angustiadas, esclavizadas, pero a la vez en trance de éxtasis. La ambigüedad

siempre está presente en estas imágenes, que transmiten la resistencia a

¹⁵ Estrella de Diego, "Chicas de Cabaret", *Op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Bizarre* fue creada por el dibujante John Willie. Su nombre real era John Alexander Scott, nacido en Singapur en 1902, fallecido en 1962. Educado en Inglaterra residió casi toda su vida en Estados Unidos. Su pionera revista *Bizarre* (1947-1959) se convirtió en uno de los fetiches favoritos del mundo S/M. Fakir Musafar es uno de sus fans, como Ron Athey, y reconocen su deuda con sus chicas encorsetadas y suplicadas. *Bizarre* combinaba fotos de artistas como André Boiffard con las de anuncios de medias y botas realizadas por fotógrafos anónimos; además de consejos sobre la altura de los tacones, la calidad de los látigos o los instrumentos de suplicio portátiles. Como es lógico, su revista sufrió en su época las iras de la censura.

traspasar el umbral del dolor y del placer enfrentado a la voluntad de quebrarla y al deseo de ver vencida su resistencia. La mirada de Boiffard y, sobre todo, la de Bellmer, inciden en la construcción fetichista de la imagen que a la vez es la escenificación de lo fálico compartido:

“(...) en qué medida la imagen de la mujer deseada estaría predeterminada por la imagen del hombre que desea, y en último lugar por una serie de proyecciones del falo (...) La figura de ella se interioriza en la suya, toda su imagen se proyecta en la suya, ella habita el cuerpo de él”.¹⁷

Hay una cierta complacencia en recrear la supuesta pasividad de la víctima; estas imágenes son como un elogio del *bondage*, de los placeres de la esclavitud libremente elegida, y sobre todo de la tensa y dilatada espera del castigo. Esa espera que forma parte del ritual masoquista es fundamental, según Deleuze, ya que es el prelude del placer.

La violencia con la que están atadas, amordazadas o encadenadas las mujeres de las fotografías sin título de Boiffard¹⁸ es la expresión de las pasiones constreñidas. Hay en esas fuerzas tensionales una dinámica resignación de voluntades contradictorias, de potenciales sin límite contra las imposiciones internas o las limitaciones externas.



André Boiffard, *Sans Titre*.1930.



Nancy Grossman,
S, 1968.

¹⁷ Vease el catálogo *Formas del abismo, el cuerpo y su representación extrema en Francia, (1930-1960)* de J.V. Aljaga, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1994, que contiene textos e imágenes de Bellmer y André Boiffard entre otros artistas.

¹⁸ André Boiffard (1902-1961) *Sans titre*, 1930.



André Boiffard, *Sans Titre*.1930.



André Boiffard, *Sans Titre*.1930.

Las siguientes fotografías sin título de Boiffard¹⁹ son la imagen del éxtasis perfecto del sadomasoquista. Tal vez sea la misma mujer la que está en otra pose enmascarada y enguantada, colgada de unas esposas, con el cuerpo abatido. La mujer con máscara lleva un collar de cadenas que cumple su función de controlar el placer, de contenerlo hasta el límite. Como la de la figura de Grossman titulada S,²⁰ una de sus cabezas decapitadas, con los ojos cegados por los arneses y correajes que amordazan su boca, imágenes mudas y ciegas de la angustia o del deseo que le bloquea.

En la ritualización del sadomasoquismo los papeles se pueden invertir. Sin embargo, el universo del sádico es irreversible: el masoquista no existe, sólo es una víctima sin voluntad ni opción de elegir, ni de obtener ningún placer; la diferencia es fundamental. El masoquista entrega su voluntad pero es el que dirige, de forma soterrada, al que asume el papel de dominador/dominadora. Su actitud no es pasiva, se deja hacer físicamente (atar, azotar, humillar...) pero antes ha construido de forma activa, metal, la escenificación y la dirección de su propio suplicio; el/la

¹⁹ André Boiffard (1902-1961) *Sans Titre*, c. 1930.

²⁰ S, Cabeza de madera cubierta con máscara de cuero negro y marrón. 1968.

masoquista ama la potencia que es capaz de captar su deseo, hacerle morder su deseo, dejándolo librado a sí mismo. La experiencia masoquista va más allá de la urgencia de conseguir el placer sexual; el objetivo, como en el ritual dionisiaco, es el éxtasis que consigue “sacarle a uno de sí mismo”, alterar la personalidad, convirtiendo el cuerpo en el lugar sin límites ocupado por un deseo dilatado, suspendido. Un masoquista arquetípico se describe a sí mismo:

“La decapitación de mi persona sobrevive como un bien, un lugar, un territorio devueltos a otra persona, un enclave ocupado por ella. Rehechos, repensados por completo de acuerdo a su gusto. Le he transferido el poder, cedido los mandos. Mi voluntad se articula ahora en la suya.”²¹

La obra de Nancy Grossman, como vemos, esta inmersa en un territorio masculino. Los artistas que tratan el S/M son en su mayoría hombres, que según su orientación sexual (homo o hetero) representan o bien a mujeres sumisas o dominadoras o bien a hombres en parecidas situaciones. Lo excepcional es la mujer artista que utiliza la figura del hombre como un fetiche sexual. Incluso cuando la mujer se acerca al mundo S/M, como la escritora Pauline Reage en *Historia de O*, lo hace recreándose a sí misma como sujeto pasivo de los hombres; no es ella la ama sádica, excepto con otras mujeres y ocasionalmente.

“Ella debía someterse a ellos y acogerlos con el mismo respeto con que le acogía a él (...) Así, él la poseería como un dios posee a sus criaturas cuando se apodera de ellas bajo la máscara de un monstruo, de un ave, del espíritu invisible o del éxtasis (...) Hacía tiempo que deseaba prostituirla y ahora comprobaba con satisfacción que el placer que ello le procuraba era mayor de lo que suponía y le ataba a ella todavía más, como había de

²¹Henri Raynal, *A los pies de Omphalos*, La sonrisa vertical, Tusquets, Barcelona, 1984, p. 119.

atarla a él cuanto más humillada y mortificada se viera (...) O iba a responder que era su esclava y que llevaba su esclavitud con alegría...”²²

La norma es la mujer esclava. Sólo en los ensueños de escritores o artistas heterosexuales sadomasoquistas la mujer puede encarar a la dominatrix implacable. Las poses forzadas, tensionadas dan la medida del sufrimiento y de la resistencia de sus cuerpos y voluntades. La dialéctica entre el amo y el esclavo se resuelve en la contradicción de sus propios deseos, con la puesta ritual de los fantasmas sadomasoquistas y la fetichización de la máscara. De nuevo, el masoquista se recrea en su abyección:



Dibujo de una sesión S/M de la revista *Bizarre*. 1950

“... Luc soñó que Lina opinaba que era un privilegio excesivo el hecho de que disfrutara del aire y de la luz, que los recibiera inocentemente en pleno rostro y los disfrutara como cualquier otra persona. Era demasiado que aún conservara una apariencia humana, que tuviera derecho a ostentar un rostro humano. Que no estaría nada mal, por el contrario, que incluso su aspecto exterior llevara la marca y la máscara de su condición, que la revelase claramente y que está lo modificase por completo.”²³

Con Bellmer²⁴ el cuerpo femenino llega a perder su definición hasta parecer un pedazo informe de carne mechada o una transferencia del propio falo del hombre; según Freud el doble y el redoblamiento del símbolo genital es el signo de una estrategia protectora (contra la amenaza de castración) que intenta producir la imagen que se teme para exorcizarla y protegerse de ella.

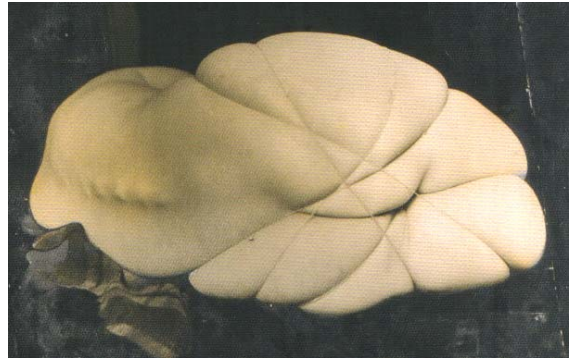
²² Pauline Reage, *Historia de O.*, La sonrisa Vertical, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 55.

²³ Henri Raynal, *Op. cit.*, p. 157.

²⁴ Fotografía del cuerpo de Unica Zürn. Hans Bellmer; *Tenir au frais* (maquette pour la couverture de: *Le Surréalisme, même* nº 4) 1958.

No obstante, en este caso, tenemos la voz de la presunta víctima, de Única Zürn (1916-1970), describiendo en su relato *Primavera sombría* los deseos del masoquista:

“El juego se hace peligroso, y eso es lo que a ella le gusta (...) Ella no deja oír ni una queja. Sufre en silencio, perdida en ensueños masoquistas en los que no caben pensamientos de venganza ni desquite. El dolor y el sufrimiento le causan placer. Ella tira de sus ligaduras y siente con gusto cómo se le clavan en la carne (...) Ella ama el miedo y el horror (...) Le duele la espalda -está duro el suelo-, pero a ella le gusta experimentar dolor con placer.”²⁵



Hans Bellmer, *Única Zürn*, 1958. *Tenir au frais*
Maqueta para la portada de *Le Surréalisme, même* nº 4

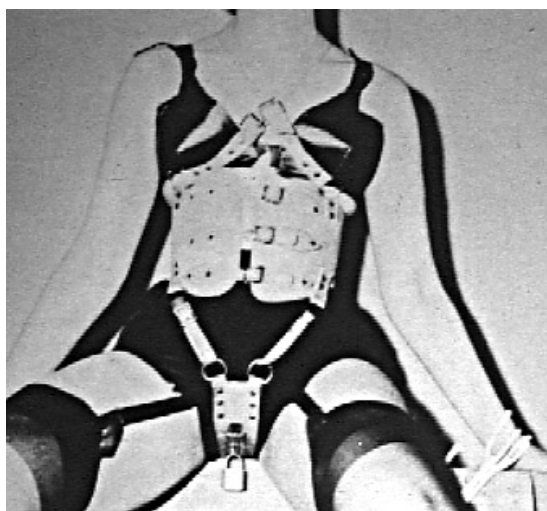
El sadismo, como apuntaba Foucault, recoge la imaginería occidental sobre el deseo, sobre las formas “perversas” del deseo:

“(La sociedad moderna es perversa”, escribe Foucault (...) “Y esto es así no porque sea puritana o hipócrita; es verdadera y directamente perversa”) Y el esfuerzo por poner fuera de la ley ciertos actos sexuales “antinaturales” también había fracasado y producido más extrañas modalidades de goce corporal. (Como ilustran los rituales del S/M, hasta

²⁵ Única Zürn, *Primavera sombría*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1990, p. 25. Se ha culpabilizado con frecuencia a Bellmer del suicidio de su esposa, como consecuencia de la supuesta degradación a la que la sometía utilizándola en sus fotografías, tachándolo de verdugo y asesino necrófilo. La situación es más ambigua, sólo se puede entender desde el ámbito sadomasoquista, no sólo como finalidad estética, sino como vivencia cotidiana. Única Zürn tenía una compleja personalidad, esquizofrenica y declaradamente masoquista, como se aprecia su relato, en el que habla, en tercera persona, de sí misma. En Bellmer encontró a su cómplice, el que hizo realidad sus fantasías.

las prácticas represivas más siniestras pueden convertirse en juegos de gran carga erótica y abrir así insospechadas posibilidades de placer).²⁶

Toda pasión se alimenta de los obstáculos que se le oponen, y muere ante su ausencia; el deseo se alimenta de la contradicción de desear al obstáculo que le permita satisfacerse. La tensión sadomasoquista se exagera en las representaciones de estas Figuras del Exceso: atados y amordazados, prisioneros de los deseos que simbolizan los comportamientos de poder más extremos, dominación vs sumisión; entre los humanos. Son seres esclavizados o agonizantes, suspendidos entre la vida y la muerte, entre el deseo y su consumación. Las dos fotografías de autor anónimo de la revista *Bizarre* muestran a dos mujeres con trajes de cuero y una especie de corsé-cinturón de castidad, que en vez de ocultar ponen de relieve sus sexos. Son imágenes que reflejan actitudes expectantes, pasivas pero excitantes, y con sus *vaginas dentatas* obturadas por cremalleras y candados.



Fotografías de la Revista *Bizarre*. Fotógrafo anónimo. Corsé y cinturón de castidad.

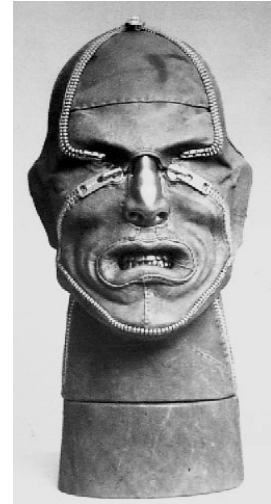
²⁶ James Miller citando a Foucault en: *La pasión de Michel Foucault*. Ed. Andrés Bello. Barcelona, 1996, p. 395.

Las simbólicas ataduras, cerrojos y candados son las represoras de la expresión corporal y emocional, de la sexualidad reprimida por los prejuicios, normas y limitaciones que ocultan todo lo referente al cuerpo, un cuerpo que debe romper la barrera simbólica de los límites impuestos por las Políticas represoras de los Cuerpos.

En las esculturas *AYS*,²⁷ 1971, y en *Ninja*,²⁸ 1981, las máscaras subrayan la masculinidad de las figuras que subyacen bajo ellas. Los rostros con los pómulos marcados y las potentes mandíbulas nos hablan de la especial resistencia, no sólo física sino psíquica, que se debe ejercer para sumergirse en el mundo del S/M, así como la fuerte carga de deseo sexual que ejerce el fetichismo del cuero negro. Estas imágenes de virilidad puesta a prueba, sometidas a la "ordalía" sexual, son el emblema de las fuerzas físicas y psíquicas confrontadas a sus límites de energía o poder, y expresan las conflictivas relaciones de dominación y sumisión humanas. En el contexto de las relaciones S/M, una "ordalía" según Foucault, vendría a ser esa especie de prueba que los paladines medievales debían afrontar para probar su valor.

"Una "ordalía", entonces (tomando una imagen de Sade): Te amarran las manos al techo. Te envuelven los brazos muy apretados con cintas. Se te acerca un hombre con un escalpelo y te abre una vena en cada brazo. Impotente, empiezas a contemplar como la sangre se te va agotando en el cuerpo."

La ordalía se estructura como una "crisis" de medicina medieval. Es un "juego", un rito cuidadosamente regulado, un espectáculo de "contemplación inmóvil,



N. Grossman. *AYS*. 1968.



N. Grossman.
Ninja. 1977

²⁷ *AYS*. Cabeza de madera cubierta con máscara de cuero y epoxy. 1968.

²⁸ *Ninja*, Cabeza de madera cubierta de piel de cerdo y cremalleras. 1977.

de imitación de muerte". Su objetivo: *expresar* apasionada y activamente un deseo extremo de sangre y de muerte; volcar afuera ese deseo "en continua ironía" y así, mediante una especie de "misticismo perverso", purgarlo, vaciarlo, "desarmarlo por anticipado"²⁹

Estas imágenes y estas "ordalías" tienen una relación estética con la escultura *Male Figure Sculpture*,³⁰ 1971, que representa a este ser enfundado en cuero, retorciéndose como un esclavo de Miguel Ángel. Esto nos invita a plantearnos nuevas preguntas: ¿por qué no cesa de atar, ceñir, inmovilizar, cegar y amordazar a sus hombres? ¿Acaso sea para resaltar sus formas sensuales y su fuerza? ¿O para despojarlos de su agresividad, para mostrar su debilidad o su disponibilidad sexual?

Los coleccionistas de las esculturas de Grossman las usan como tótems protectores del hogar, guardianes del secreto, talismanes sexuales, o como invocadores de rituales secretos. Permanecen vigilantes en la entrada de sus hogares o en la intimidad de sus habitaciones, como un otro íntimo de su dueño,³¹ que vigila sus momentos privados. Nancy Grossman es de las pocas artistas que usan y "abusan" de la figura masculina, tratándolo como un objeto sexual, como el fetiche de su hombre ideal, atado de pies y manos, incapaz de dañarla y totalmente indefenso y entregado a sus deseos. En la exposición de 1972 en la Cordier & Ekstrom Gallery de Nueva York, exhibió una figura completa, un cuerpo decididamente masculino, embutido en un estrecho traje de cuero, ribeteado de cremalleras; es un cuerpo retorcido, convulsionado por estertores de muerte.

La tradición renacentista se revela en esta obra, la belleza de sus formas y lo trágico de su situación lo hace heredero de las esculturas de poderosos titanes y a la vez de los frágiles y vulnerables esclavos de Miguel Ángel. Su *Male Figure Sculpture* es una de las escasas figuras casi

²⁹ Los entrecornillados son de Foucault, de *Justine*, de Sade, y la expresión "misticismo perverso" aparece en Deleuze, *op. cit.*, p. 105. citado por James Miller. *op. cit.*, ps., 377 y 591.

³⁰ *Male Figure Sculpture*, talla de madera cubierta de cuero, cremalleras y correaes. 1971.

³¹ Según Arlene Raven en *NANCY GROSSMAN... op. cit.*, p. 113.

completas de un cuerpo humano; una criatura con carne de madera y piel de cuero negro. Se diría que es la encarnación del Prometeo encadenado, de su particular criatura del doctor Frankenstein, un atormentado creador, como Grossman, esclavo de extraños poderes y bizarras pasiones:

“Mis pasiones no dejaban de atormentarme (...) pero yo no era dueño, sino esclavo, de unas pasiones que me horrorizaban y a las que no podía resistir.”³²

La escultura representa a un hombre, con el torso retorcido y las piernas cortadas a la altura de medio muslo. Sus brazos se alzan sobre la cabeza, protegiéndose y retorciéndose, tal vez intentando liberarse de las ataduras de su traje, de esa segunda piel de cuero negro que se ciñe a su curvado y sensual cuerpo enfundado en el traje constreñidor. El poderoso pecho, que se adivina muy musculoso, está cruzado por una banda, por un cinturón tensado que le que oprime.



Nancy Grossman.
Male Figure Sculpture,
1971.

³² Mary Shelley, *Frankenstein*, Bruquera, Barcelona, 1980, p. 248.

El traje de cuero está hecho con retazos de pieles, con costurones como cicatrices, semeja una camisa de fuerza de la que es imposible liberarse. Pero ¿acaso quiere liberarse? El cuerpo de esta figura tiene la precisa definición muscular de la raza negra, con los genitales muy acentuados, remarcándose bajo el cuero que lo oprime. El black male es una fantasía erótica recurrente, hetero u homosexual.

El gesto convulso de intentar liberarse de las ataduras corporales, o de las pasiones que le atormentan, no hace sino realzar la exhibición del fetichismo puro y duro que transmite el traje de cuero negro.

Las cremalleras,³³ con su engranaje parecido a un instrumento de tortura, surcan su ceñida funda de cuero, y juegan con el desvelamiento y tal vez la incitación a penetrar el cuerpo; son como sugerentes aberturas a la piel secreta, a la carne invisible pero presentida. Hay un indudable deleite por parte de la artista en la construcción de esta escultura, de su criatura. La turbia poesía del ceñidor de cuero, la convulsión de sus miembros, el éxtasis de su agonía son una



Robert Mapplethorpe. Fotografía de dos esculturas de Nancy Grossman, 1971.

verdadera exaltación del cuerpo masculino. Este poderoso cuerpo se nos muestra indefenso; se le podría manipular, recrear, azotar, hacer y deshacer, pero a pesar de su aparente sumisión es un ser tan potencialmente peligroso que debe estar atado.

Este hombre esculpido, se diría que petrificado por la mirada de Medusa (la propia artista), es la singular fusión entre el Prometeo que lucha contra el dolor de sentir crecer su órgano y de verlo devorado (¿que será más doloroso en esta castración infinita?) y la criatura de Frankenstein, de miembros suturados e identidad despedazada y el *leather-boy* adicto al

³³ La invención de la cremallera, en 1893 por Whitcomb Judson, fue un fracaso al principio por su semejanza, según decían sus críticos, con los aparatos de tortura de la Inquisición.

S/M y sometido voluntariamente al *bondage*, esperando y deseando a una dominatrix, o a un amo castigador, que vuelva su carne del revés y le haga alcanzar el éxtasis del suplicio. O tal vez sea él el cruel adversario, el verdugo que encarna los fantasmas sadomasoquistas de nuestras ¿pesadillas o sueños? Si las esculturas de Grossman nos remiten en una primera visión al mundo S/M no menos cierto es que la imaginería S/M está repleta de sugerencias ambivalentes que van desde lo sexual a lo político, de la mística a la perversidad. Sus esculturas y la estética S/M son imágenes que se deslizan por todos los matices del éxtasis y de la tortura, imágenes que transgreden los límites de la sexualidad normativa y los límites físicos y psíquicos de la propia persona con respecto a su resistencia y sometimiento al dolor.

La amistad y afinidad artística entre Nancy Grossman (1940) y Robert Mapplethorpe (1946-1989) se aprecia en las fotografías que éste hizo de sus obras. Ambos estudiaron pintura y escultura en el Pratt Institute, aunque en diferentes años. El tratamiento escultórico de sus modelos culturistas y afroamericanos es notable en sus fotografías.³⁴ Él convertía los rostros de sus retratos en máscaras que desvelaban (según él mismo decía) las mentiras, lo frívolo, lo oscuro o lo demoníaco que escondían sus modelos; Grossman, en una operación inversa, convertía sus máscaras en rostros casi con las mismas atribuciones. La escultura *Mary*,³⁵ 1971, fue titulada por Grossman con un nombre femenino para indicar su condición de homosexual: *Mary was a sissy boy*.³⁶ La agresividad de la sociedad contra el ser que se sale de sus normas heterosexuales, tiene su reflejo en esta

³⁴ Mapplethorpe tenía una amplia colección de fotografía de fin y principio de siglo, (XIX y XX) muy marcada por las debidas referencias a la estatuaria clásica, que influyó en el desarrollo de su obra. Entre las influencias más destacadas de su obra cabe destacar a Wilhelm von Gloeden, Leni Riefensthal, George Platt Lynes, Cecil Beaton y George Dureau, al que esquilmo, en más de una ocasión, la técnica, la idea y los modelos afroamericanos, sin llegar nunca al plagio descarado, ni a la fuerza, crudeza y sinceridad de la obra de Dureau. También sentía especial admiración por Bob Mizer, el editor de la revista de culturistas *Physique Pictorial*, y por el contenido de la misma.

³⁵ *Mary*, Cabeza de madera cubierta con máscara de cuero, 1971.

³⁶ Declaraciones de la artista en Arlene Raven, *NANCY GROSSMAN, Catalog of artist's work*. Hillwood Art Museum. C. W. Post Campus. Long Island University, Brooksville, N Y. 1991. p. 122.

escultura de un hombre que no puede expresar libremente su inclinación sexual, que se ve obligado a ocultarla, a enmudecerla, o, por el contrario, a incrementar su imagen externa de macho revistiéndose con la dureza que se le atribuye al cuero negro.



Nancy Grossman, *Mary*, 1971.

De nuevo vemos la masculinidad llevada como una máscara ambivalente, tanto por los homosexuales como por los heterosexuales. Mapplethorpe, casi con los mismos signos, el cuero, la máscara, las cadenas, los convierte en un instrumento indispensable para las prácticas sexuales más extremas y dolorosas. Como nos señala Freud el sadismo es el conductor entre la experiencia y el dominio. Es igualmente parte de la humana necesidad de placer, para olvidar el dolor de las contradicciones internas del ser, y junto con el masoquismo expresa el juego dinámico entre fuerzas físicas opuestas.



Robert Mapplethorpe. Fotografía serie *Portfolio X*, 1971.

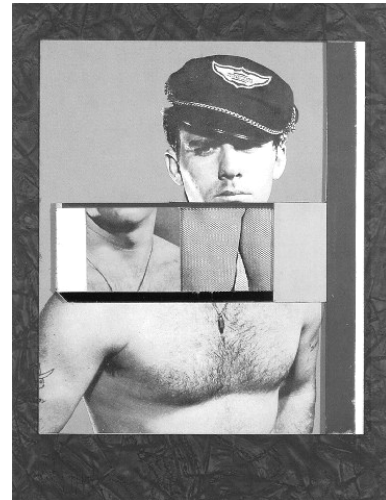
Mapplethorpe estaba totalmente inmerso en la cultura S/M y en el fetichismo del cuero negro, territorio de los homomascullinos³⁷ que acentúan su comportamiento hipermasculino con la ecuación sexo duro/cuero negro. El cuero negro es la demostración de una tendencia sexual extrema, oculta y peligrosa, de ahí proviene gran parte de su fascinación, por su inclusión en los rituales S/M machos:

³⁷ Los homomascullinos son los homosexuales de identificación masculina, adictos al S/M y al cuero, contrarios a los homosexuales de corriente "feminista", según Jack Fritscher, editor de la revista de machos encuerados *Drummer*, biógrafo y antiguo amante de Mapplethorpe. El mundo del S/M tiene sus lugares y clubs privados y su prensa especializada en cada variante, heterosexuales, lesbianas, homos, *bondage*, mutilados, escatología, etc...

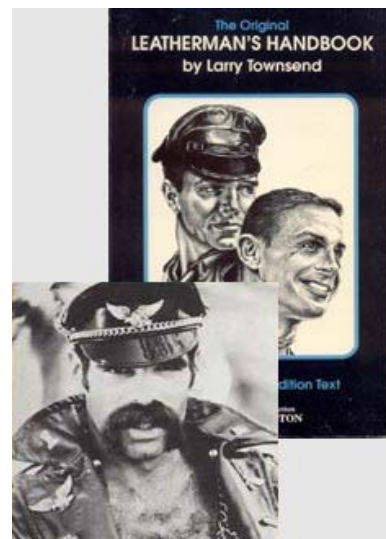
“El sado-maso ritual es una Terapia de Cueros Negros que se administra bajo mutuo consenso y en bien de la salud mental (...) El Sado-maso real es el fascismo, es la maldad de un Hitler renacido.”³⁸

Esta es la diferencia fundamental que dan los iniciados en estos rituales, en estos juegos escénicos de rol que teatralizan las fantasías de dominación y sumisión. Precisamos que “escenas” es un término preciso en la subcultura S/M, y se refiere a guiones eróticos específicos, como la “crucifixión” y la “castración”, como podemos observar en la escena de crucifixión y tortura de la fotografía de Michael Rosen. Según Foucault³⁹, la imprecisa alquimia del S/M, sus métodos, herramientas y técnicas consiguen trabajar sobre el cuerpo y transmutar el dolor en placer. Larry Townshend describe estas prácticas extremas en el manual gay más conocido: *The Leatherman's Handbook*, de 1972. Según lo define el autor el S/M implica:

- “1) Una relación de dominio-sumisión.
- 2) Un dar y recibir dolor que resulte placentero para ambos participantes.



Robert Mapplethorpe.
Leatherman, 1976.



Portada del libro
Leatherman's Handbook.

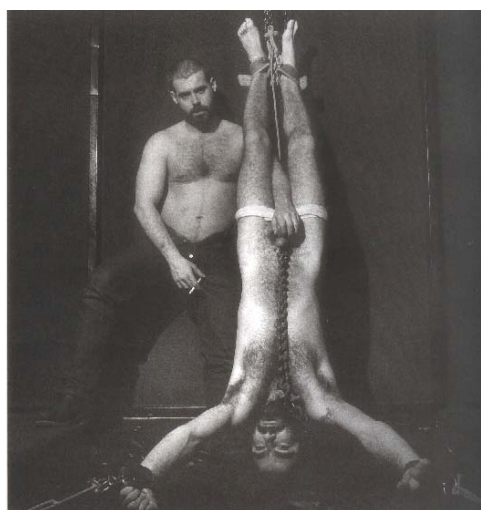
³⁸ Jack Fritscher en *Mapplethorpe. El fotógrafo del escándalo*. Alcor. Ediciones Martínez Roca. S.A. Barcelona, 1995, p. 320.

³⁹ El escritor sobre S/M favorito de Foucault era John Preston, cuya saga de amos y esclavos, *Mr Benson*, se publicó por entregas a principios de los años 80 en la revista *S/M Drumer*.

- 3) Fantasía y/o cambio de roles de parte de uno de los participantes.
 4) La humillación consciente de uno de los participantes por el otro. 5)
 Alguna forma de compromiso fetichista. 6) La realización de una o más
 interacciones ritualizadas (esclavizamiento, flagelación, etc.).⁴⁰



Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley & Lyle Heeter*, 1979.



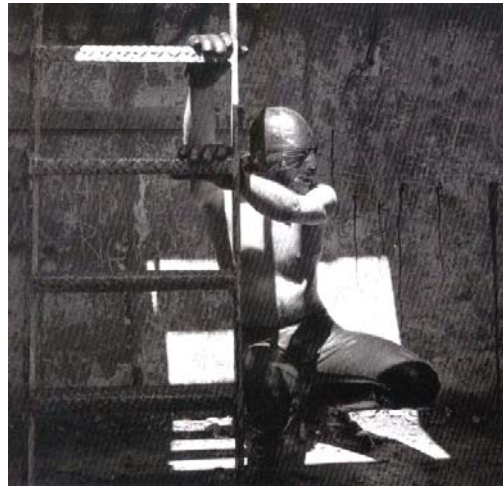
Robert Mapplethorpe, *Dominik and Elliot*, 1979.

El fotógrafo retrató a estos *leather boys* (*Brian Ridley & Lyle Heeter*, 1979 y *Helmut*, 1978) de los que formaba parte, e incluso se retrató (*Selfportrait*, 1978) a sí mismo como un sátiro encuerado, el dios Pan con cuernos y con rabo látigo incrustado en su ano. La obra de Mapplethorpe refleja sus gustos sexuales, místicos o espirituales, e intelectuales, que van desde el chamanismo, el esoterismo y el satanismo de Anton La Vey (el Papa de la Iglesia de Satán en California) hasta Genet, Sade y Michel Foucault; sin olvidar la figura de Cristo crucificado, recuerdo de su educación católica y el mayor símbolo del martirologio cristiano. La crucifixión es uno de los temas recurrentes en el arte y en el S/M; Mapplethorpe (*Dominik and Elliot*, 1979), Bacon, Pasolini, Bataille, Mishima... son algunos de los artistas que mejor han conjugado y evidenciado la profunda relación entre el suplicio religioso y el S/M.

⁴⁰ James Miller comentando la obra de Larry Townshend. *Op. cit* P. 357.

Mapplethorpe utilizaba las metáforas tradicionales del arte: la combinación de la belleza con la crueldad, la mezcla de Eros y de Thanatos. Consiguió convertir el sexo duro casi en imágenes de publicidad, frías y despasionadas, conviviendo con sus fotografías de la elite social y cultural de la época, (los 70 y 80) fascinada de que se asociaran sus retratos con el mundo sexual y peligroso de Mapplethorpe. No obstante esta aceptación por parte del mundo heterosexual y de la alta sociedad, tuvo sus problemas con la censura (sobre todo después de muerto) incluso con la de los homosexuales “políticamente correctos” que abominaban de ser asimilados con las imágenes de sexo y cuero de Mapplethorpe.⁴¹

Un hombre con máscara aparece en las dos fotografías de Mapplethorpe,⁴² (*Jim, Sausalito*, y *Jim and Tom, Sausalito*, 1977) su actitud es más



Robert Mapplethorpe, *Jim, Sausalito*. 1977.



Robert Mapplethorpe, *Jim and Tom, Sausalito*. 1977.

⁴¹ Jim Wigler, un fotógrafo que era más explícito en estas representaciones de machos encuerados y torturados, sufrió la censura por parte de esta corriente de gays “feministas”, como los llamaba Jack Fritscher. Este periodista lo defendió en un artículo titulado “Llévalo al límite una vez más” en *The Californian Acción Guide* en 1982. De la misma manera, una parte de la comunidad gay protestó y censuró la película de William Friedkin *A la caza* (1979) protagonizada por Al Pacino, en la que interpreta a un policía que se hace pasar por un gay encuerado para investigar a un asesino en serie de “homomasculinos” adictos al S/M. La película le encantó a Mapplethorpe, que siempre jugueteaba con la idea de la muerte y había confesado su deseo de ser asesinado por un gran macho, a ser posible, afroamericano, según cuenta Fritscher en *Mapplethorpe...op. cit*

⁴² Robert Mapplethorpe, *Jim, Sausalito*. 1977. Fotografías realizadas en un bunker americano de la segunda guerra mundial, abandonado y situado en la costa de San Francisco.

ambigua, puede ser el dominador o el sumiso; en la ritualización del sadomasoquismo los papeles se pueden invertir. En el universo sádico no; el masoquista no existe, sólo es la víctima sin voluntad ni opción de elegir, ni de obtener ningún placer; la diferencia es fundamental. En las imágenes vemos las recreaciones de escenas S/M tomadas en un bunker abandonado en la costa de San Francisco. Los espacios cerrados, opresivos, mazmorras, calabozos, lugares típicos de tortura y sometimiento son los escenarios favoritos del S/M.



Robert Mapplethorpe, *Self-portrait*. 1978.



Robert Mapplethorpe, *Helmut*. 1978.

El sadismo y el masoquismo no sólo son comportamientos sexuales extremos, sino actitudes que, en mayor o menor medida, devienen naturales para la humanidad. Son el emblema de las fuerzas físicas y psíquicas que expresan los conflictos emocionales y las pulsiones de vida y muerte. Estas fusiones de fuerzas, de roles, de identidades intercambiables permiten el sentirse en el lugar del otro, actuando como espejos con dos caras.

El sadismo deviene una construcción cultural para Foucault, aparecida a finales del siglo XVII, una realidad cultural que supuso una de las más importantes transformaciones del pensamiento occidental: el deseo,

convertido en “el insano dialogo entre amor y muerte en el ilimitado atrevimiento del apetito.”⁴³

Indudablemente el sadismo esconde también un ejercicio de poder absoluto y brutal, en público y en privado. Ya hemos comentado las Políticas coercitivas del cuerpo y como bajo una serie de normas culturales e interdictos legales reprimen atrozmente a sus habitantes. El sadismo público e institucionalizado ejercido por los miembros de estados represores y fundamentalistas, masacrando bajo el beneplácito del mismo Estado, o el sadismo privado ejercido individualmente por los *psychokillers*, o por anónimos ciudadanos que bajo “una débil máscara de corrección ideológica”⁴⁴ esconden la verdadera perversión. Este sadismo ignora verdaderamente al otro (de diferente raza, sexo, ideología, condición social...), lo anula y lo destruye.

Tal vez por ser un poder tan nocivo y destructor para la sociedad, tan terrorífico, bajo la denominación de monstruo sádico se engloban en el



Fotografía anónima revista “Obsesión”.



Robert Mapplethorpe, *Joe*. 1978.

⁴³ Michel Foucault, *Madness and Civilization*, New York: Vintage Books, 1973).p 210. Extraído del catálogo de NANCY GROSSMAN, *op, cit.* p. 120.

mismo saco, con un total desconocimiento del tema, a los *leather-boys*, a los *siniestros* y a los adictos al S/M que ejercen sus actividades privada y consensuadamente y lo que pretenden es resolver sus dicotomías personales, sexuales y sociales.

De hecho lo insoportable para la sociedad es que la ética y estética S/M reflejen bajo una perspectiva lúdica estos comportamientos como una burla para la misma.⁴⁴ Como vemos en la fotografía de Mapplethorpe, *Joe*, 1978, de un hombre completamente enfundando en cuero de pies a cabeza y con collar de perro. O en la de un fotógrafo anónimo de una dominatrix con esposas policiales. Las formas, materiales y símbolos que se utilizan en el mundo S/M pertenecen a unos códigos secretos, para iniciados, de secreta identificación con sus privadas y misteriosas ceremonias rituales. En *Richard* y en *Ron Stevenson* (1978) vemos las atroces ordalías a las que se someten voluntariamente los émulos de la Inquisición.



Robert Mapplethorpe, *Richard*. 1978.



Robert Mapplethorpe, *Ron Stevenson*. 1978.

⁴⁴ Mulvey, Laura: "Placer visual y cine narrativo", *Documentos de trabajo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Valencia. 1988, p, 17.

⁴⁵ Vease a Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa Ediciones S.L. Madrid, 1993.

Los signos externos de esta tribu S/M son la decoración tribal, los *piercings*, el cuero, el látex ... repletos de significados visuales eróticos ya que ponen de relieve al cuerpo, y están asociados con las culturas marginales, la *punk*, la siniestra, la gay y la heterosexual en sus vertientes más extremas. Es el signo de los tiempos de los postmodernos primitivos que no renuncian al cuerpo en esta época cibernética. Las técnicas S/M más utilizadas, como el esclavizamiento y la flagelación son relativamente suaves. Entre el largo etcétera que incluye Larry Townsend en el manual *The Leatherman's Handbook*, destacan un amplio rango de posibilidades:

"(..) amordazar, estirar, pinchar, cortar, colgar, provocar electroshock, estirar, encerrar, marcar con hierro ardiente, vendar los ojos, momificar, mear encima, afeitar, quemar, crucificar, suspender de una barra, ahogar, sofocar, penetrar el ano con el puño."⁴⁶



Robert Mapplethorpe. Serie *Portfolio X*. 1978.

En las fotografías del *Portfolio X* de Mapplethorpe se reflejan estas variedades más extremas de sexualidad, sobre todo la conocida como *fist*

⁴⁶ James Millar comentando la obra de Larry Townshend. *op. cit* P. 357.

fucking. Pero lo fundamental de esta dinámica de la excitación sexual es convertir las pulsiones en fantasías que canalizan la energía negativa en una experiencia catártica, en una suerte de exorcismo o clímax mental. En *Pain and Passion: A Psychoanalyst Explores the World of S&M* de Robert J. Stoller, se afirma:

“Las perversiones sadomasoquistas, entonces, no sólo son decididas expresiones de hostilidad, como la crueldad y la culpa (como tienden a afirmar algunas teorías psicoanalíticas), sino, a pesar de las apariencias contrarias, defensas bastante exitosas contra esos impulsos.”⁴⁷



Fotografía de Michael Rosen, *Sexual Portraits: Photographs of Radical Sexuality*. 1997

La violencia consensual y la confianza en la que se basan las relaciones S/M son básicas; es precisa la sofisticación de los participantes para jugar dentro de ciertos límites y la habilidad de saber el momento de transgredirlos, de ir más allá del límite del dolor y convertirlo en placer. Aunque hay dolor verdadero (“no hay palabras suficientes para nombrar los diferentes matices del dolor”⁴⁸) y sangre auténtica, toda la parafernalia que acompaña estos rituales de crueldad constituye por sí misma una tramoya ficticia, ilusionista, donde se desarrolla el arte de sensaciones insoportables.

⁴⁷ *Pain and Passion: A Psychoanalyst Explores the World of S&M* de Robert J. Stoller Citado por James Millar. Op. cit, p. 587

⁴⁸ James Miller citando a Stoller, en Op. Cit, ps., 378 y 591.

El dolor es el estímulo preciso e imprescindible; es la “*épreuve*”: “ordalía”, “test” o “prueba” de la que hablaba Foucault en su “búsqueda implacable de una determinada verdad de placer.”⁴⁹

“(…) esta erótica de la verdad (...) se transmitía mediante iniciación magisterial, con el sello del secreto, a quienes mostraban ser dignos y podrían utilizarlas en el mismo nivel para su placer, para potenciarlo y volverlo más agudo y satisfactorio (...) Si te entregas a una especie de fiebre alucinatoria, a medida que el espectáculo de tu propia sangre te sumerge en el delirio, vas a enfrentar tu “momento de la verdad”. Vas a experimentar directamente, de un modo que la indagación científica jamás ha podido iluminar, “el mundo silente de las entrañas, el completo lado oscuro y bao del cuerpo que enmarcan interminables sueños no videntes” Y gracias a esta experiencia – que sin riesgo mayor te llevará hasta el umbral de tu propia muerte imaginada– (...)”⁵⁰.

El fetichismo por la muerte y/o los simulacros de muerte, las torturas S/M, el *Bondage* y las Disciplinas corporales, el travestismo, los fetichistas del sexo con mutilados y los *leathermen* tienen una variada representación en el filme de Bruce La Bruce *Hustler White*,⁵¹ (1997). El hilo conductor de la película es el mismo La Bruce, interpretando a un despistado director y buscador de talentos que acaba en un rodaje porno-duro y envuelto en extrañas situaciones.

Demasiado *snob* para el cine X, demasiado *Hardcore* o *Homocore*⁵² para el cine convencional, La Bruce es un cineasta *queer* en la estela de Paul Morrissey y Warhol. Su nombre es un homenaje al de Rod LaRod, una

⁴⁹ Michel Foucault, “L’occident et la vérité du sexe », *Le Monde*, 9885 (5-11-1976, p. 24.) Citado por James Miller. Op. Cit, ps., 364 y 588.

⁵⁰ James Miller. Op. Cit, ps., 378 y 591.

⁵¹ *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997. Aunque por su fuerte temática el filme parece de exhibición restringida lo cierto es que se exhibió en Sundance (con gran escándalo) y tuvo una distribución regular en salas comerciales de España. El protagonista, Tony Ward, arruinó totalmente su carrera tras este filme.

⁵² “*Homocore* es una expresión artística homosexual “estilo guerrilla” que es directa heredera de Paul Morrissey y Derek Jarman; paradigmas del cine experimental que, como LaBruce, dedicaron su carrera a desmitificar, retar e invertir la manera de entender la cultura *queer*.” Inés Muñoz en EP3, 18/04/08.

de las estrellas de la Factory de Warhol. Se inspiró igualmente en su trilogía *Trash, Flesh y Heat* (1968/1970) y en Joe D'Allessandro como icono chapero, elevado a los altares contraculturales también por la canción de Lou Reed *Walk on the Wilde Side*.

La Bruce es un cineasta entre guerrillero y *leatherman*⁵³ que retrata desde una mirada desprejuiciada e irónica a personajes nada convencionales para construir una iconografía sexual extrema con sus películas y fotografías. En ellas abundan referencias a un submundo decididamente *underground*, con fetichistas y fans de los psychokiller que decoran sus habitaciones con los cuadros pintados por auténticos asesinos en serie como John Wayne Gacy, el payaso asesino de chavales adolescentes, uno de los más mitificados.

El cineasta John Waters también es un referente para La Bruce, por la irreverencia del estilo *dirty-bastard* de sus primeras películas protagonizadas por Divine y por ser igualmente un fan de los psychokiller.



Fotogramas de *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997.
Al fondo los cuadros pintados por John Wayne Gacy.

⁵³ Debemos precisar que en EEUU no es necesario vestir completamente de cuero para ser considerado un *leatherman* (como en Europa, que son más estrictos en cuestión de códigos), basta con tener un cierto estilo de vida o actitud S/M.

El performer Ron Athey es a La Bruce lo que Divine a John Waters. En *Hustler White* interpreta a un psychokiller travestido con personalidad dual: empleado de funeraria de día y travestí-dominatrix asesin@ en serie de noche de chaperos en Santa Mónica. Con dos de ellos tiene unas escenas memorables:

Al más joven (al que ha conocido cerca de un monumento funerario en el cementerio de Hollywood) se lo lleva a su casa, repleta de imágenes de santos y santas, dolorosas y crucificados. Su *look* es el de un oficinista corriente de “A dos metros bajo tierra”.



Fotogramas de *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997.
Ron Athey, caracterizado de empleado de funeraria y ligando con chaperos.

Mientras el chico, casi un adolescente, espera sentado en una camilla-potro de torturas, Athey, tras una puerta cerrada, inicia su transformación: de vulgar hombre con pantalón gris y camisa a rayas, se convierte en una Divine pelirroja y se acerca a él con movimientos insinuantes y seductores, como si fuera una irónica Mae West “postmoderna primitiva”, con corsé, tatuajes y *piercings* en vez de lamé y joyas.



La escena, en la que se intercalan los rostros de los santos con los de Athey travestido, continúa con el vendaje del cuerpo del chico con un rollo adhesivo de precinto gris metalizado (la misma técnica que Athey utiliza en su Performance *Incorruptible Flesh*).



Finalizada la momificación, una de las técnicas más complejas y asfixiantes del ritual S/M, Ron-Divine restriega su cuerpo contra el del joven en un extraño ritual de apareamiento, como si fuera una especie de Mantis hembra que está a punto de devorar al macho en el inevitable apareamiento mortal, en el que la hembra domina y el varón permanece inmóvil, aterrizado o complacido.



La escenificación y la máscara se hacen imprescindibles en el sadomasoquismo, para poder proyectar las fantasías de dominación y sumisión.

Fotogramas de *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997.
Ron Athey, en su doble papel de *psychokiller travesti*

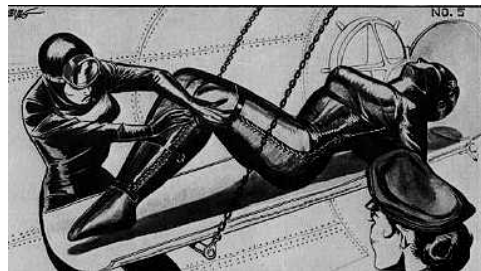
En la dramatización se ritualiza la forma del fantasma vivido, o de la fantasía soñada, mediante la espera, que acrecienta el deseo y la angustia del masoquista, la exhibición de la tortura y la humillación, y, finalmente, provocando el ansiado castigo que solucionará la angustia y permitirá el placer prohibido.



La mayoría de los juegos S/M no implican la violencia real sino la simulación y los efectos de *grand guignol*; todo son grandes aspavientos y amenazas insinuadas y anunciadas, siguiendo un guión humillante y degradante para saborear la ilusión de la crueldad y de romper los tabúes y límites de resistencia corporal y metal. Aunque no todo es teatro, puro teatro, ya que la apuesta corporal es arriesgada y el estímulo doloroso/placentero es la recompensa a las torturas padecidas o /o a las falsificaciones del placer. Con ese dolor real lo que se pretende es conseguir la segregación de las endorfinas naturales del cuerpo:



Fotogramas de *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997. Momificación y apareamiento.



Dibujo de una escena S/M con vestimenta total look de cuero. Autor anónimo.

“Es posible que (...) el dolor intenso que se produce en ciertos casos de S/M, tal como el que se produce en otras formas de sufrimiento físico, dispare los opiáceos endógenos que inhiben la transmisión del dolor y que, en efecto, esto convierta el dolor en placer y precipite a la persona en un trance narcótico. Cualquiera que sea la combinación de factores

fisiológicos, psicológicos y culturales que se pongan en acción, sólo es posible concordar con Stoller cuando concluye que “la experiencia del sufrimiento extremo nos señala fronteras de la conducta humana que trascienden lo exótico del sadomasoquismo perverso”.⁵⁴

Este “juego de la verdad”, que juega con los límites del propio cuerpo, se convierte en manos del sádico puro y duro en su máscara más macabra. La siguiente escena protagonizada por Athey es mucho más inquietante: Su compañero de juegos es un hombre maduro y musculado, con la cabeza rapada y un pie mutilado. El encuadre de la habitación es el mismo que en el caso anterior, también la posición sobre el potro de la futura víctima que espera expectante.



Fotogramas de *Hustler White*, Bruce La Bruce, 1997.

El chapero mutilado enmascarado espera...

Sin embargo ya no es una divertida *femme fatale* quien sale por la puerta, sino un siniestro hombre: Ron-Sade, casi desnudo, sólo viste unas altas botas de cuero negro anudadas con cordones. En su mano lleva una máscara de cuero con la que aprisiona la cabeza de su compañero de juegos sádicos... Lo que ocurre después lo ignoramos, son escenas que se eluden y permanece en la oscuridad. Las imágenes se funden, sólo vemos fragmentos con secuencias intercaladas unas con otras: un hombre

⁵⁴ Stoller en *Pain and Passion*, ps. 22 y 24. Citado por James Miller. Op. Cit, ps., 362 y 588

mutilado, enmascarado y atado es introducido en una gran maleta. Poco después Athey, vestido ahora de eficiente empleado de funeraria, transporta una pesada maleta con destino desconocido.

Hemos visto dos secuencias de rituales sadomasoquistas; en ambas se ve la ansiosa espera por parte de la "víctima", pero cada una de ellas tiene un desencadenamiento distinto. El joven y el travestí realizan un extremo aunque irónico episodio de *bondage*. El hombre mutilado y el "sádico" simulan, o perpetran en realidad, un crimen fuera de cámara. Lo que hemos visto en escena es también el juego de las dualidades de lo masculino y de lo femenino, de los límites transferibles entre el yo y el otro, la macabra realidad de la violencia real y los simulacros de los ritos sadomasoquistas.

Hustler White,
Bruce La Bruce,
1997.
Ron Athey,
escondiendo
el cuerpo del delito



Bruce La Bruce. Fotografías S/T. 2006 / 07.

La Bruce sigue realizando fotografías con chicos que se le ofrecen vía MySpace para aparecer en ellas o en sus películas. Chicos mutilados o musculosos, vestidos o desnudos, vivos o *zombies*, todo tiene cabida en su última serie de fotografías, algunas de las cuales parecen escenificar los escenarios del crimen de una suerte de Dexter⁵⁵ *psychokiller-gay*, con abundante sangre, sudor y semen.

La Bruce es un autentico *outsider* del mundo del arte (y del porno). Demasiados convencionalismos, ortodoxias y prejuicios permanecen aún establecidos en el arte, sobre todo en lo que tiene que ver con la representación de sexualidades extremas y en las formas bastadas de mostrarlas. La Bruce lo tiene claro:

“Muchos chicos me mandan fotos suyas desnudos pidiéndome que los saque en mis películas (...) En el porno siempre he tenido muy mala reputación, lo cual no deja de ser gracioso. Sus fórmulas son tan convencionales que si introduces elementos distintos, como monólogos complejos sobre marxismo, te consideran un snob, no un verdadero pornógrafo. En el contexto del arte me pasa lo mismo pero a la inversa. No consideran mi trabajo como legítimamente artístico porque es demasiado explícito. Supongo que eso quiere decir que hago algo, al menos, único.”⁵⁶

Los artistas analizados en este apartado y los que les seguirán a continuación– Ron Athey, Bob Flanagan y Catherine Opie– son creadores de representaciones de sexualidades extremas, verdaderas figuras del exceso, y forman parte (a nuestro entender) de lo que Foucault llamaba “un arte de sensaciones insoportables”, refiriéndose a los suplicios y castigos, tanto públicos como privados, aunque sus intenciones fueran radicalmente diferentes. Por ello, Foucault ha sido clave en esta investigación; al escritor

⁵⁵ La serie televisiva “Dexter”, narra las andanzas de un analista forense especializado en sangre, que por las noches da rienda suelta a sus impulsos homicidas en plan *leatherface* en *La matanza de Texas*.

⁵⁶ Bruce La Bruce, declaraciones en el semanal EP3, 18-04-08.

le interesaba profundamente el erotismo S/M, a todos los niveles, psíquicos e intelectuales, como tema de estudio relacionado con su inclinación por las imágenes de tortura y castigos y la mecánica del Poder.

Y en otro nivel, puramente físico, como practicante convencido del S/M, sobre todo durante sus estancias en EEUU (desde 1970), concretamente en San Francisco, donde la comunidad gay está fuertemente asentada. En 1975 se trasladó al epicentro del barrio gay en Folsom Street, y compró, ayudado por un colega de la universidad de Berkeley también aficionado al S/M, el *pack* completo del *leatherman*: uniforme, gorra, botas y los “juguetes” necesarios para las prácticas sexuales extremas: anillos para el pene, abrazaderas para los pezones, esposas, capuchones y máscaras, látigos, paletas, fustas, etc...

Todo eso formaba parte de su maletín secreto, con el cual viajaba siempre de Francia a EEUU y viceversa; era un maletín que pesaba exactamente tres kilos.⁵⁷ Para Foucault, la libertad sexual que se vivía en San Francisco y la visibilidad de los placeres que se exhibían descaradamente por sus calles, fue una revelación, una suerte de epifanía que le ligó estrechamente al mundo de “infames, perversas y secretas” prácticas sexuales, pero que también reforzó su curiosidad intelectual. Leo Bersani comenta acerca de la reveladora experiencia americana de Foucault:

“Bersani, como otros, quedó atónito ante el entusiasmo con que Foucault se sumergió en todos los aspectos del mundo del cuero, como si lo galvanizara el espectáculo del exceso (...) “Al mismo tiempo, fue uno de los pocos intelectuales franceses que, cuando vino a Norteamérica, pareció dispuesto a mantener los ojos abiertos. Y abrió los ojos a todo el mundo gay de California y San Francisco, al mundo de las drogas (...)

⁵⁷ El conocimiento fortuito de la existencia de este maletín fue el motivo por el que iniciamos esta investigación: intentando saber que se escondía en el maletín de Foucault. Sea este nuestro pequeño homenaje a nuestro *daimon* tutelar.

Todas fueron experiencias importantes para Foucault; la vida de su cuerpo importaba para la vida de su mente.”⁵⁸

Lo cierto es que al final de su ensayo de 1976, *La Voluntad de saber*, Foucault escribía que “el sexo se ha vuelto más importante que nuestra alma, más importante casi nuestra vida”. La era del Sida que estaba por llegar no hizo sino acrecentar el riesgo que conllevaban estas prácticas. Mapplethorpe y Foucault fueron dos de los afectados por esta enfermedad; exhibida por uno y ocultada por otro, adquirida y transmitida por la sangre, la enfermedad ligaba como nunca el sexo y la muerte.



Fotografía de Charles Gatewood. San Francisco.

⁵⁸ Los entrecuillados son de Leo Bersani, extraídos de una entrevista realizada con él en 1989 por James Miller. Op. Cit, ps., 353 y 588.

V. 2. LA HERMANDAD DE LA CUCHILLA. SUTURA Y PERFORMANCE: GÜNTER BRUS

“De un paquete con muchos envoltorios saca una hoja de afeitar. Siempre la lleva consigo, dondequiera que vaya. La hoja de afeitar ríe como el novio ante la novia. ELLA prueba cuidadosamente el filo, es tan cortante como debe ser una hoja de afeitar. Empuja varias veces la hoja en el dorso de la mano, pero no con tanta fuerza como para cortarse los tendones. No siente dolor. El metal penetra como en un trozo de mantequilla. Por un instante, en el tejido de la piel aparece una ranura como de una hucha, y acto seguido brota la sangre que hasta entonces permanecía retenida con esfuerzo detrás de las compuertas. En total son cuatro cortes. Con eso basta, de lo contrario se desangraría. Limpia la hoja de afeitar y la guarda. La sangre de color rojo claro de las heridas brota y corre y mancha todo a su paso. Brota tibiamente y sin hacer ruido, no es molesto. Es muy líquida. Fluye sin cesar. Lo tiñe todo de rojo. Cuatro ranuras de las que brota constantemente. En el suelo y también sobre las sábanas se reúnen las cuatro vertientes formando una corriente. Guíate sólo por mis lágrimas, pronto te acogerá el pequeño arroyuelo.”

Elfriede Jelinek.

“Yo soy la herida y el cuchillo, los miembros y la rueda, la víctima y el verdugo.”

Charles Baudelaire.

“Solamente si uno “nada” en el “elemento de lo destructivo” puede conocer el atractivo de la violencia”.

James G. Ballard



G. Brus. *Selbstbemalung*, 1964

Iniciamos este apartado introduciendo el término “cutting” que utilizaremos con cierta frecuencia a la hora de referirnos a los artistas incluidos en este capítulo y que hace referencia al título de: “La Hermandad de la Cuchilla. Sutura y *Performance*”. Es un término asociado a las personas calificadas como “cutters”, que se hieren, cortan, se rompen los huesos o se queman de forma voluntaria, para obtener una pausa, un descanso en su angustioso dolor interno, un freno contra un malestar insoportable, psíquico o físico.

El libro de Marilee Strong, *Un urlo rosso sangue* (Un grito rojo sangre)¹, está dedicado a “*los heridos que caminan, porque no deben más sufrir en silencio*”, y trata precisamente de los afectados por este “desorden sensitivo”.

El instrumento más utilizado para ello es la cuchilla de afeitar, el modelo clásico, que se utiliza de forma absolutamente fetichista para producir los cortes en los brazos preferentemente, o en otras partes del cuerpo más ocultas.

El mejor ejemplo lo encontramos en la novela de Elfriede Jelinek *La Pianista* (1983), y en la película homónima de Michael Haneke del 2001. Isabelle Huppert interpreta a la protagonista, Erika, una profesora de piano con fuertes tendencias sadomasoquistas, que sobrevive con su madre dominante y castradora.

Ante la angustia, ansiedad e impotencia para rebelarse que siente ante la madre, Erika se suele cortar con una cuchilla en los brazos, en la parte interna de los muslos, o en la vagina. Y así lo narra Jelinek, remarcando el carácter sexual y desvirgador de la cuchilla:

¹ Extracto contenido en el artículo de *Virus Mutations*. Existen más de dos millones de norteamericanos afectados por estos desórdenes sensitivos; el “New York Times Magazine” dedicó una portada a este fenómeno clínico. *VIRUS Mutations*, Associazione Culturale Mutation. Milán, nº 4 y 5. 1998.



G. Brus. *Selbstbemalung*, (Autopintura) 1964

“Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne, Siempre está esperando el momento de herirse sin ser observada. Apenas suena el picaporte, va en busca de la cuchilla multiuso de su padre, su pequeño amuleto. Le quita el envoltorio dominguero de cinco capas virginales de plástico (...) La cuchilla está destinada a SU carne. Esa planchita delgada, elegante, de acero azulado, flexible, elástica. Se sienta con las piernas abiertas frente al espejo de aumento que se usa para el afeitado y realiza un corte que agranda la abertura que constituye la puerta al interior de su cuerpo. Entretanto ha ganado experiencia, de modo que el corte con la cuchilla no le causa dolor; sus manos, brazos y piernas se han usado muchas veces para estos experimentos. Su pasatiempo es precisamente hacerse cortes en el propio cuerpo. Al igual que la cavidad bucal, tampoco esta entrada y salida de su cuerpo puede considerarse hermosa, pero es necesaria. Ella se entrega plenamente a sus propias manos, lo que en todo caso es mejor que entregarse a las manos de otro. Tiene el control de sus manos, y sus manos tienen sensibilidad. Sabe exactamente con cuánta frecuencia y en qué profundidad. Tensa la abertura desde la tuerca que sostiene el espejo y aprovecha la oportunidad para hacerse el corte. Rápido, antes de que llegue alguien. Con escasos conocimientos de anatomía y con aún menos

fortuna, el acero ataca y penetra allí donde ella piensa que ha de haber una abertura. Se abre, se sorprende por la transformación y mana la sangre. La sangre tiene un aspecto extraño, pero no mejora con la costumbre. (...) Por un instante las dos caras de la carne cortada se miran sorprendidas ya que, de pronto, en medio de ellas ha surgido un espacio que antes no existía. (...) Enseguida brota abundantemente la sangre (...) De tanta sangre, no se ve qué es lo que ha cortado. Es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno. (...) Por lo pronto ha de detener la sangre y en este proceso siente miedo. El bajo vientre y el miedo son dos aliados de confianza que ya conoce bien, siempre aparecen juntos.”²

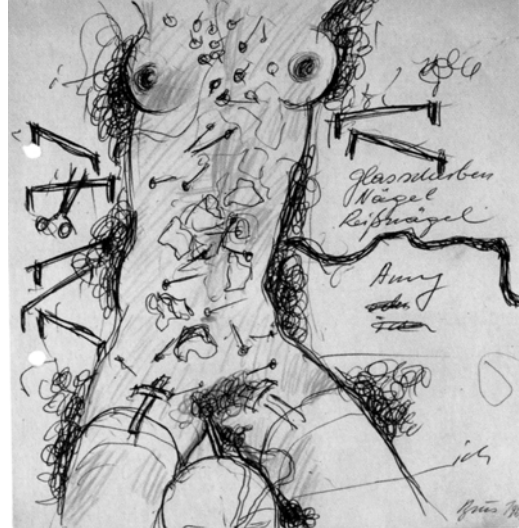
La descripción de las técnicas de automutilación de Erika se diría directamente inspirada por las técnicas utilizadas en sus acciones por otro artista austriaco, el accionista vienés, Günter Brus, (como Haneke y Jelinek). Los dibujos que Brus realizaba como boceto preliminar de sus acciones o como obra final son idóneos para ilustrar el cuerpo atravesado por cientos de alfileres con los que Erika se autocastiga brutalmente en sus arrebatos de confusión y angustia. En su “inventario del dolor”, Jelinek describe literariamente tanto a Erika en la intimidad de su habitación como gráficamente a un dibujo de Brus (*Transfusión*, 1965) de una acción pública:

“Erika selecciona las pinzas para la ropa y, después de titubear un instante, los alfileres (...) Con lágrimas, Erika se aplica en el cuerpo las ávidas sanguijuelas, o sea las multicolores pinzas plásticas (...) hostiga su cuerpo. Descompone su superficie. Rompe el ritmo de su piel. Se acribilla con utensilios domésticos e instrumentos de la cocina (...) La piel tensa es perforada con alfileres (...) Diminutos moretones van cubriendo la pradera de su cuerpo (...) se pone frente al espejo. Su imagen horada el camino hacia su cerebro con palabras de detrimento y burla (...) Con la

² JELINEK, ELFRIEDE, *La pianista*. Literatura Mondadori. Barcelona, 2004, ps. 90/ 91

ayuda del espejo, Erika descubre un lugar vacío y lo ataca de inmediato con las pinzas y el alfiler y llora ininterrumpidamente. Con estos instrumentos se mortifica en la superficie y hacia el interior de su cuerpo.”³

Los dibujos de Brus (serie de bocetos para la acción *Transfusion*, (1965) son anteriores a la narración de Jelinek (de 1983). Los artistas que utilizan la cuchilla de afeitar– o instrumentos similares– como herramienta de expresión artística para conseguir una resolución plástica y conceptual (la herida y sus significados) son tan variados y diferentes como Gina Pane, Marina Abramovic, Ron Athey y Bob Flanagan. Son una heterogénea



G. Brus. *Transfusion*, 1965

hermandad con sus ritos de sangre de la que Erika forma parte, no por secreta menos importante. Ante la pregunta sobre el papel del dolor en su trabajo Gina Pane responde:

“¿Qué papel? Bueno... todas las estimulaciones externas de la violencia traspasan mi cuerpo... Mi trabajo exorciza la violencia.”⁴

Sin embargo, Elfriede Jelinek asocia ese dolor que se inflige Erika más hacia los comportamientos sadomasoquistas que vinculamos con Athey y Flanagan:

³ Jelinek, Elfriede, *Op. cit* ps. 253/254. Esta escena no aparece en la película de Michael Haneke.

⁴ Entrevista con Friedhelm Mennekes en el catálogo *Gina Pane, la chair ressucitée*, Colonia, Kunst Station Sankt Peter, 1989. Citado por ALIAGA, JUAN VICENTE, *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal / Arte Contemporáneo, Madrid, 2007, P. 254.

“En sí mismo el dolor no es más que una consecuencia del deseo de placer, de destrucción, de aniquilamiento y, en su forma más sublime, una forma de placer. Erika sobrepasaría gustosa el límite de una muerte violenta.”⁵

En el caso de Günter Brus el dolor (y la abyección) se puede asociar tanto a una provocación o respuesta a los interdictos y fobias políticas y socioculturales como una reivindicación privada de prácticas sadomasoquistas en las que la sexualidad es uno más de los tabúes a derribar o cuestionar. J.V. Aliaga considera que su crítica es más social que sexual:

“Tras practicarse una incisión en la cabeza y en un muslo, el artista vienés se cosió la herida en pos, supuestamente, de una cauterización real y simbólica de una fractura social que perduró abierta en Austria durante años y que denunciaron, entre otros, escritores como Thomas Bernhard y Elfriede Jelinek. Una fractura que escondía el silencio sobre la colaboración con el nazismo de muchos austriacos y que se traducía en comportamientos y políticas represivas, arbitradas por las autoridades y consentidas por algunos segmentos de la población”.⁶

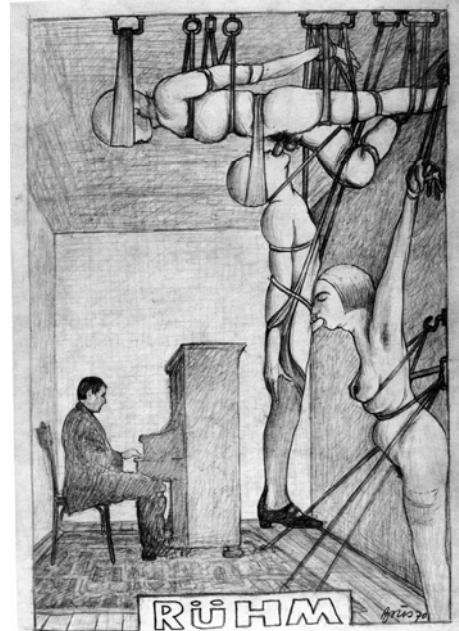
Nos permitimos realizar una traslación de los asuntos públicos austriacos a los privados, de la macropolítica a la micropolítica⁷. Hemos comentado que en *La Pianista* de Jelinek la protagonista vive bajo el férreo dominio de una madre castradora que la obliga incluso a dormir en su misma cama, lo que le lleva al control total sobre su intimidad y sexualidad. La única liberación de Erika de dicha represión y de una incapacidad

⁵ Jelinek, Elfriede, *Op. cit.* p. 110.

⁶ Aliaga, Juan Vicente, *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX.* Akal / Arte Contemporáneo, Madrid, 2007, p. 233

⁷ Por ser un caso extremado sobre el que también Jelinek se ha manifestado, debemos hacer constar el reciente suceso del “patriarca” (según su abogado) austriaco Josef Fritzl que encerró a su hija Elizabeth en el bunker-sótano de su casa de Amsteten y la violó sistemáticamente durante 24 años.

absoluta para mostrar los afectos,⁸ pasa por someter a su cuerpo a una cruenta actividad sadomasoquista, con heridas y mutilaciones que le causan un dolor controlable por ser ella la que se lo inflige. Cuanto mayor es la represión mayor es el extremo de crueldad al que se somete el cuerpo. Tanto la ficción literaria de Erika, como los dibujos que hemos seleccionado de Brus son figuras del exceso que transgreden con su dolor, su sangre y su sexualidad extrema las políticas del cuerpo, tanto las públicas como las privadas. Erika exige a su joven amante que sea su amo dominador, con una especie de carta-contrato a la manera de Severin y Wanda en *La Venus de las pieles*; el/la masoquista es quien impone/suplica las reglas:



G. Brus, *Rühm*, 1970.

s. *Rühm*, 1970

“Erika le cuenta al señor Klemmer que se le acerque cuando ella no lleve encima más que ropa interior negra de nailon y medias. El adorado señor Klemmer lee que su deseo más íntimo es que él la castigue (...) Y esto ha de ocurrir de tal modo que él disfrute al encadenarla, atarla todo lo que pueda hasta hacer de ella un ovillo, y ha de ser con fuerza, tensando más y más, sin descuidar nada, con arte, con crueldad, haciéndole daño, de forma retorcida y utilizando las cuerdas que he juntado y también las correas de cuero e incluso las cadenas que tengo aquí. La ha de golpear con las rodillas en el vientre, por favor, hazlo”.⁹

⁸ “Erika va bien envuelta en su carne, ese abrigo impenetrable que no soporta ningún contacto”. *op. cit.*, p. 200.

⁹ Jelinek, Elfriede, *op. cit.* p. 219.

El llamado “sueño accionista” (que como vemos tanto influyó a Jelinek a la hora de construir visualmente el retrato imaginario de Erika) se sitúa en un marco temporal de 1964 a 1970, en pleno fermento de movimientos y rupturas contra el orden establecido que desembocaron en mayo del 68 y en vanguardias artísticas caracterizadas por sus acciones escatológicas, blasfemas e irreverentes. El heterogéneo grupo denominado a posteriori *Accionismo Vienés* constaba de Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Distintas personalidades que tenían como motivo común la investigación, el soporte y el material primordial centrado en el cuerpo humano. No sólo como referente o idea a representar por medios convencionales sino como presencia y exhibición. Carne usada como un lienzo o materia moldeable, cuerpo instrumentalizado en una representación inspirada y/o comparable al *Teatro de la Crueldad* de Artaud, intentando transgredir aún más los límites de cualquier manifestación artística y como revulsivo hacia la moral, esa “*columna vertebral de los hipócritas*” establecida y bienpensante.

“El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de este teatro”¹⁰

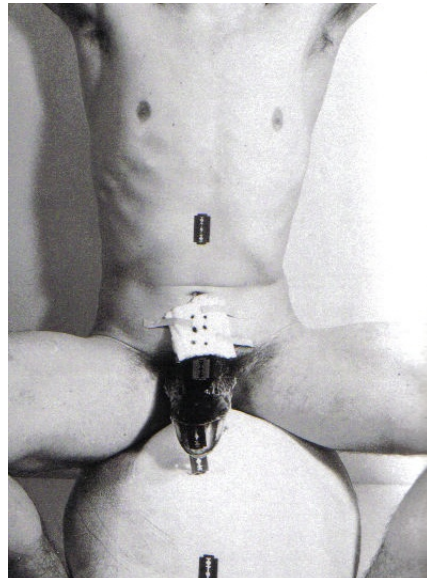
Las diferencias en cuanto a las resoluciones formales e incluso ideológicas entre los accionistas merecen una consideración aparte, y este análisis se centrara en la obra de Brus. Aunque no se pueden obviar los puntos comunes de todos ellos, como el uso y “abuso” del cuerpo, extrayendo de él experiencias sensoriales excitantes, tanto placenteras (masturbaciones y embadurnamientos) como dolorosas (torturas, penetraciones con instrumentos cortantes) que no por ello son menos placenteras, depende del grado de sadomasoquismo que el artista este

¹⁰ Antonin Artaud. *El Teatro y su doble*. Pocket Edhasa, Barcelona, 1990, p. 24.

dispuesto a aceptar o inflingir. Se trata, por paradójico que sea, de devolver la dignidad, o conciencia de tener un cuerpo, por medios digamos “indignos” y abyectos, que actúan sobre él o emanan del mismo y sumergirse en el profundo océano-lodazal del inconsciente, en una suerte de catarsis hiper-violenta y liberadora de turbios deseos y pulsiones que sólo pueden manifestarse de forma física en los casos mas extremados.

Otto Mühl, uno de los más controvertidos de los accionistas, sigue los preceptos basados en las ideas de Wilhem Reich sobre la biofísica que habla de los instintos o pulsiones polares de la sexualidad reproductiva y del hambre devoradora, según JV. Aliaga¹¹, aunque se desmarca de nuestra investigación ya que no es un ejemplo de lo que hemos dado en llamar “hermandad de la cuchilla”. Su actitud no entra en el sadomasoquismo consentido que investigamos, sino en un sadismo cargado de misoginia y ejercido con virulencia en sus acciones contra otr@s. Tampoco Nistch entra en esta categoría ya que sus acciones se revisten de un carácter sacrificial de animales, más enfocado a lo religioso y/o blasfemo que a las autolesiones.

Sin embargo Schwarzkogler, si que podría pertenecer a esta hermandad. Según él “la pintura no ha sido otra cosa que un crimen contra el imaginario”, por lo que los pinceles no servían para expresarse y que la pintura era un “corsé del cuerpo, espejo de la ideología, útil del poder “y elemento básico de la “mística del autor y origen de todos los fetichismos y formalismos”.¹²



R. Schwarzkogler,
Acción 3. 1965

¹¹ ALIAGA, JUAN VICENTE, *op. cit.*, p. 215.

¹² Octavi Martí, citando a Schwarzkogler con motivo de la exposición “La pintura como crimen” (Schwarzkogler tomó la frase de Antonin Artaud), extractado del artículo *El lado criminal de la pintura*. Babelia, El País, 13-10-2001.

Aparentemente es quien llevó al límite último las ideas que preconizaba (presuntamente se suicidó, aunque es un hecho poco claro), incluyendo las contradicciones que rechazaba, como la de la mística del autor y sus fetichismos: su cuerpo, sus heridas, las vendas, las cuchillas incluso, o sobre todo, son los nuevos fetiches culturales, forman parte de la nueva iconografía del "sacrificio artístico", como el cuerpo, la enfermedad y las autolesiones del pene de Bob Flanagan al que tanto nos remiten sus obras, como *Acción 3 y 4 Acción, sin título* (1965).

Sin embargo se cuestiona la veracidad de las acciones de Schwarzkogler, consideradas como meros simulacros escenificados en privado de los que sólo hay constancia en fotografías.

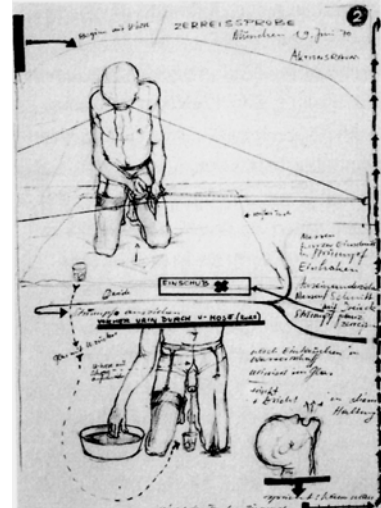
Generalmente, el sacrificio que es representado y escenificado públicamente sólo es justificable a fines de productibilidad social, cuando produce un bien a la colectividad o como reafirmación del poder. Por ello, cuando el sacrificio se manifiesta como un derroche violento y casi místico de la carne y de los instintos (sexuales, de venganza o de dominio) puramente para satisfacción de una individualidad, o como una acción artística, es visto como un desafío anárquico al propio Poder que niega el derecho del cuerpo a ofrecerse su propio dolor e incluso su propia muerte.

Es "digno" y "noble" sufrir y morir en aras de una ideología política o religiosa, sin embargo cuando se transforma en un acto personal e íntimo se convierte en peligroso, ya que es como si se escapara del mismo Poder y lo cuestionara ridiculizándolo en toda su brutalidad.

Ya hemos visto e insistido en que el cuerpo y en especial, su sexo, no son algo puramente biológico, sino el eje sobre el cual se construyen los códigos sociales de conducta, y que se convierten en instrumentos de conocimiento y de sometimiento, en armas de humillación, o de provocación y transgresión.

Los dibujos preparatorios de las acciones de Brus muestran un meticuloso control en el que nada parece dejarse al azar, como vemos en *Zerreibprobe*, 1970. Convertir el cuerpo en obra de arte por medio de la exhibición, la auto-punción, la tortura y la mutilación, usar los fluidos corporales, sangre y semen, como pinturas, convertir los instrumentos de despiece en afilados palillos de modelar, son las constantes de la obra de estos artistas. No sólo como un acto íntimo sino también como metáfora de la actuación de la sociedad sobre los cuerpos a los que acota, codifica y reprime. Brus se suele mostrar en sus dibujos, fotografías o acciones con el torso desnudo y ligeros con medias, más como un elemento que remarca y focaliza la atención sobre sus genitales, que como un juego de travestismo. Esos signos externos de lo considerado como “femenino”: el ligero, las medias y el sujetador, y a veces las bragas rotas por unas tijeras podrían considerarse como una metáfora de que el cuerpo masculino también es penetrable y, considerando la fuerte e impenetrable heterosexualidad como epitome máximo de virilidad/poder masculino, esa propuesta conlleva sus riesgos. Si es cierto que hay otros mundos pero que están en este, no menos cierto es que hay otros hombres-mujeres que están dentro de uno mismo, no hay mayor viaje a lo desconocido que explorar y descubrir nuestro interior. De ahí la compulsión de extraer todo lo orgánico-abyecto (heces, orina, esperma, vómitos, sangre) y todo lo psíquico, los fantasmas reprimidos y negados.

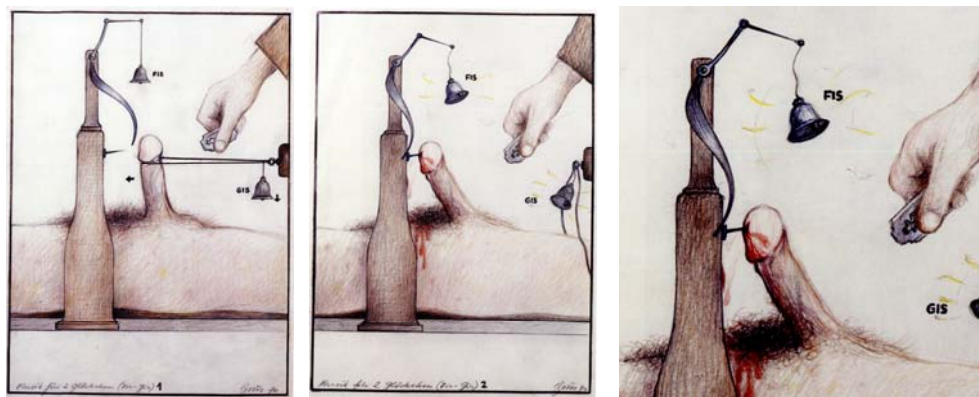
Brus “humilla”, tortura, mutila y ofrece SU cuerpo a nuestra mirada para que se la devolvamos, como en un juego de espejos, ofreciéndonos la oportunidad de conocer lo que se prohíbe o nos auto-prohibimos, el límite que no nos atrevemos a traspasar porque detrás de él acecha un dolor



G. Brus. *Zerreibprobe*, 1970.

s), 1970.

insoportable e incluso la muerte. Despliega, como en un ritual profano, todos los elementos inquietantes de su sacrificio: hojas de afeitar, tijeras, cuchillos, hachas, los bisturís del cirujano que intenta hacer una autopsia a su propio cuerpo aún con vida y los recipientes de sus fluidos, su ofrenda sangrante y carnal. Entre los instrumentos rituales que propiciarán su desmembración hay un fetiche del dolor especialmente sugerente y terrible: el sacacorchos que cuando penetra en la carne no produce una herida, un corte limpio, sino que retuerce y desgarrá la carne para que el sufrimiento sea lo más doloroso posible. Hay una verdadera delectación en Brus a la hora de proyectar sus suplicios sadomasoquistas, como vemos en los dos dibujos titulados *Musik für 2 Glöckchen (Fis-Gis)*, 1970. Como si fueran los inventos del TBO del profesor Franz de Copenhague, la acción A conduce a que se produzca el efecto B y un glande pinchado activa un sonido nítido de campanilla: Fis-Gis.



G. Brus. *Musik für 2 Glöckchen (Fis-Gis)* 1970.

En los dibujos de Brus existe una presencia obsesiva del pene y del temor a la castración. En los dibujos realizados en 2003 para ilustrar *La Venus de las Pielés*¹³ el hombre está reducido a su mínima– o máxima, si bien se mira– expresión, un pene a punto de ser devorado por una boca repleta de dientes, o por una vagina que esconde a una tigresa en celo; o es

¹³ Gunter Brus: dibujos para *La Venus de las Pielés*, de Leopold von Sacher-Masoch. 2003.

amarrado con fuerza por una mujer que escupe clavos sobre su glande. La máscara masculina por excelencia es el falo, es la máscara omnipotente que le protege (al hombre y su integridad física) y le permite adquirir la máxima valoración, y, por consiguiente, despreciar a quien no lo tiene: la mujer.

Sin embargo, le atribuye al enemigo una simbólica arma de destrucción masiva de penes/falos: la vagina dentada. Freud buscó el significado inconsciente de esos fantasmas de castración, de temor y deseo, de Eros y Thanatos en los ritos sacrificiales arcaicos, en las religiones monoteístas y en los mitos fundadores de las culturas. Para Freud la castración sucede en un plano imaginario (el inconsciente) sobre un objeto imaginario (el falo simbólico); pero se traduce en una frustración que ocurre en el plano real, con lo cual el sujeto se ve desposeído, privado en un plano simbólico, de su falo/poder/masculinidad.



G. Brus., Ilustraciones para *La Venus de las Pielas*. 2003.

Estas anatomías imaginarias (vagina dentada v.s. falo simbólico) simbolizan el miedo masculino hacia la mujer que ya vimos en las creaciones finiseculares y también en las del siglo XX. El orden patriarcal masculino se sustenta en fantasías, temores, deseos y frustraciones condensados en mitos y leyendas, y se sostiene por las religiones

(especialmente las fundamentalistas) y mitologías que crean las construcciones socioculturales de lo que debe ser lo masculino y lo femenino: todo un universo y/o base de datos de arquetipos y estereotipos arcaicos e ideales tenebrosos, de órdenes y leyes, interdictos y tabúes, de opuestos, segregaciones y exclusiones sangrantes entre los sexos.

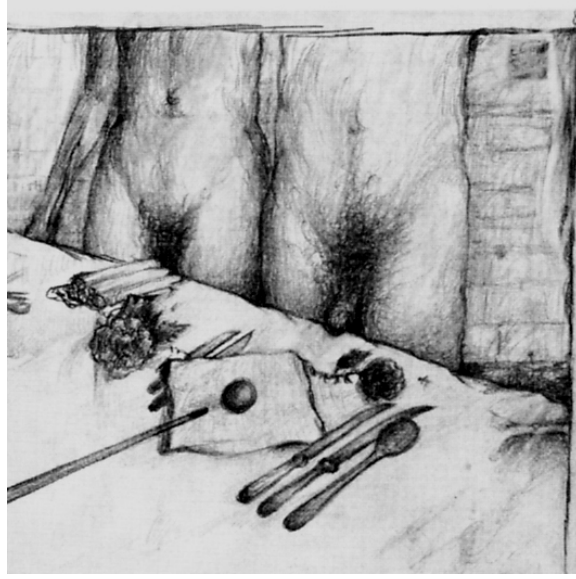
Todas estas construcciones socioculturales, que se retroalimentan y auto justifican mutuamente, sobre el género reflejan el miedo obsesivo del hombre por perder el poder, y se difunden y perpetúan en las creaciones culturales, mayoritariamente masculinas, que refuerzan esas ideas y ese orden patriarcal. La castración está vinculada con un orden simbólico instituido, asentado en el orden patriarcal y en el interdicto del incesto que implica a la base constitutiva de la sociedad tradicional: familia, padre-madre-hijo; con un reparto de roles que impide alcanzar el poder del hijo sobre el padre mediante el dominio sexual de la madre-hembra.

La mujer, pues, parece estar ausente en el nacimiento de la cultura, o ser únicamente el sujeto/objeto pasivo sin poder ni de creación ni de decisión. Sólo una especie de enemigo al que hay que sojuzgar, un “menos-que-hombre” castrado, un eunuco social, un ser cuya huella relevante (como la de la faraón Hatshepsut) debe de ser borrada de la historia. Su ausencia está en relación directa con la construcción del mito de la masculinidad y el miedo obsesivo del hombre frente a su propia castración.

Brus nos muestra su propio cuerpo real en sus acciones, desnudo, y con las piernas abiertas, ofreciendo “impúdicamente” sus genitales y su ano dispuesto al castigo o a la penetración, y también su cuerpo dibujado con los pies atados con alambres a poleas que estiran hasta el máximo la abertura brutal, alimentando y exacerbando el dolor. Pero los entendemos como una prueba, una ordalía o una expiación que le permite experimentar el castigo y reconciliarse con su cuerpo a través de una autodestrucción y un conocimiento de límites internos, e incluso los límites de tolerancia de la sociedad hacia estas acciones e imágenes.



G. Brus, dibujo para *La Venus de las Pielas*. 2003



G. Brus. *Irrwisch*, 1971, (hoja nº 128)

G. Brus. *Irrwisch*

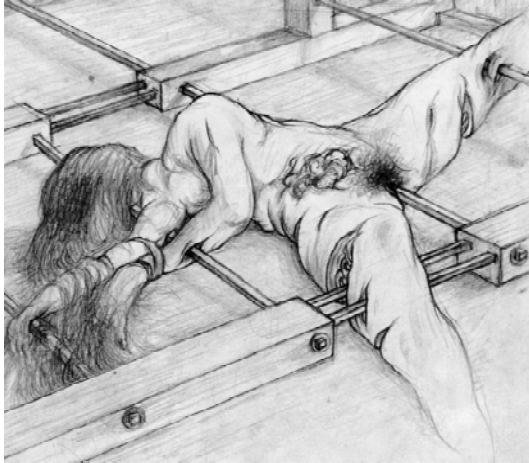
Sin embargo, en los dos dibujos del manuscrito *Irrwisch* (Fuego fatuo 1971) Brus entra en otra dimensión de orden sadiano: en estas imágenes y símbolos se concentra una visión patriarcal que mira con horror y odio la capacidad transgresora de las mujeres y su poder sexualmente desestabilizador.

El cuerpo de la mujer, y concretamente su vagina, son ese continente negro (según Freud) devorador del pene y debe ser destruido, ya que el objeto que está en juego en la deuda simbólica instituida por la castración es un objeto situado en el plano imaginario: el omnipotente falo, base y construcción de la anatomía imaginaria del desarrollo del individuo-hombre. Es el eje no sólo de su imaginario individual sino también del colectivo social y cultural, ya que no es independiente de su contexto.

La Figuras del Exceso femeninas finiseculares, las Venus evisceradas renacentistas y las prostitutas destripadas por los lustmörder encuentran su translación moderna en estos dos dibujos de mujeres brutalmente

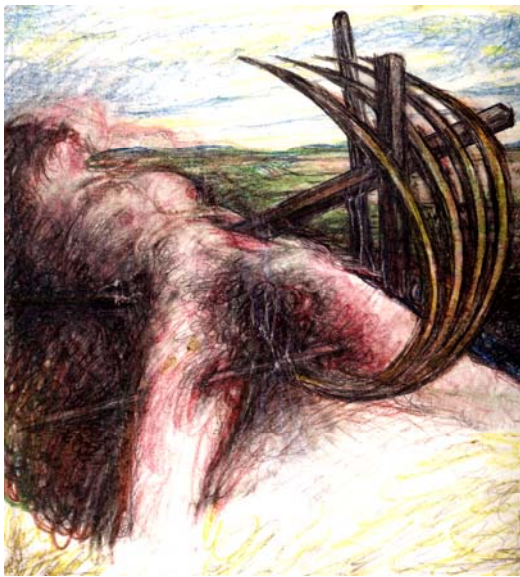
atravesadas y empaladas de Brus, como si con este acto final, consiguiera extraer algún innominado secreto.

“El hombre debe de tener la sensación de que la mujer le oculta algo decisivo en cuanto al desorden de sus órganos, piensa Erika,



G. Brus. *Irrwisch*, 1971, (hoja nº 54)

Precisamente lo que oculta, estos últimos resquicios, incita a Erika a buscar constantemente lo nuevo, lo más profundo, lo prohibido. Ella anda siempre detrás de una perspectiva nueva e insospechada. Su cuerpo jamás ha delatado sus misterios, ni siquiera en la posición con las piernas abiertas frente al espejo de afeitarse, ¡ni a su propietaria! (...) Erika, la observadora hermética.”¹⁴



G. Brus. *Irrwisch*, 1971, (hoja nº 128)

¹⁴ Jelinek, Elfriede, *op. cit* p. 111.

2.1. RON ATHEY & CATHERINE OPIE

“Creo que todos somos quizá naturalmente perversos, capaces de una enorme crueldad y, paradójicamente (es difícil traducir esto a palabras), nuestro talento para lo perverso, lo violento y lo obsceno puede ser una cosa buena. Es posible que tengamos que pasar por esa fase para alcanzar algo en el otro lado, es un error contenerse y rehusar aceptar nuestra naturaleza... Tal como dijo Conrad, uno tiene que sumergirse en el elemento más destructivo y nadar”

James G. Ballard

“Del cuerpo a la obra de arte, a las ideas, hay toda una ascensión que debe realizarse a latigazos.”

Gilles Deleuze

Dejamos a Brus y a los Accionistas Vieneses y nos trasladamos a EEUU en las últimas décadas del siglo XX. No nos aventuramos a calificar las obras de los accionistas como sadomasoquistas pero reflejan un carácter marcadamente auto-destructivo, sádico y misógino

. Escandalosos por la forma y por el contenido, el ejercicio de este arte les conllevó amenazas, querellas y censuras, como a Ron Athey en la actualidad, o a Bob Flanagan, mientras vivió. Aunque hay afinidades entre los accionistas y estos artistas, también existen las disonancias; la principal es la misoginia que en el caso de Athey y de Flanagan no existe (o al menos no se refleja de forma apreciable).



Ron Athey. Polaroid de C. Opie, *Queen*. 1999.

Como ya hemos visto en *Hustler White*, la ambigüedad, el transformismo y el intercambio de roles de género femenino-masculino es una de las características más relevantes de Athey. El interés de Athey por la cuestión de los géneros y por los roles sociales y sexuales le lleva a travestirse de mujer, como asumiendo o incorporándose de su parte femenina escindida, que se revela en los fetiches superficiales de lo que se considera como femenino, como vemos en la polaroid realizada por Catherine Opie, titulada *Queen*, de 1999.

“(…) a menudo, el travestí se conforma con las imágenes y la imaginería fabricadas por el mundo masculino, intentando ser más mujer que las mismas mujeres. Se trata, en muchas ocasiones, de una mascarada destinada a reforzar una masculinidad que se siente cuestionada.”¹⁵

Athey en sus *performances* parodia lo que está establecido como masculino y como femenino al incrementar los signos y actitudes externas por medio del ritual del maquillaje, indumentaria, máscaras, tatuajes, heridas simbólicas... llevándolos al exceso. De esta manera, el artista andrógino-mutante, subvierte la diferencia biológica y el estereotipo, y lleva al cuerpo a manifestar su deseo, su radical alteridad física y psíquica. El travestismo lo vincula con los ritos de “Dionisio, el dios bisexuado por excelencia, robusto y barbudo, doblemente potente a causa de su múltiple naturaleza”.¹⁶ La insistencia social en determinar los papeles sexuales basándose en las diferencias genéticas, en definirlos con rigidez, de forma fija, inmutable e infranqueable, está fundada y construida en torno al miedo o desprecio al otro. La polaridad sexual determina las dualidades activo/ pasivo, hombre/mujer que contribuyen a los mecanismos de dominación y de sumisión dentro de la jerarquía social, marcadamente masculina y heterosexual.

¹⁵ José Miguel G.Cortés, *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia. 1997., p. 86.

¹⁶ José Miguel G.Cortés, *op. cit*, p. 27.

“La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y regula el género como una relación binaria en la cual el término masculino es diferenciado del término femenino, y esta diferenciación se realiza a través de las prácticas del deseo heterosexual.”¹⁷

Athey subvierte esas diferenciaciones genéricas, cuestiona y desafía los roles sexuales y los deseos construidos por poder. Athey interpreta de forma irónica y paródica en sus *performances* diversas máscaras de la feminidad, la represión de lo femenino y el carácter múltiple de la misma feminidad. Ron-Divine (en *Incorruptible Flesh*) es el reverso de la medalla de la monja enfermera Sor Athey, (*Mártires y Santos*); la Devoradora de hombres contra la Santa. Ambas son extensiones fetichizadas de su propia y multifacética identidad. Indudablemente no son los únicos arquetipos clásicos de mujer, pero si son los más establecidos culturalmente.



Ron Athey, *Mártires y Santos* 1994.



Ron Athey, *Incorruptible Flesh*, 1997.

¹⁷ Judith Butler citada por J.M.G. Cortés, en *op. cit* p. s/n.

*Incorruptible Flesh*¹⁸ es el título de la *performance* de Lawrence Steger realizada en colaboración con Ron Athey. El territorio común de ambos artistas es la admiración que sienten por Genet, Pasolini y Artaud, y se diferencian en las distintas visiones sobre ellos, y en la forma de abordarlos e interpretarlos en sus obras, aunque no de forma antagónica sino complementaria.

El título hace referencia a la carne incorruptible de los santos, cuyos cuerpos después de muertos permanecen puros, más allá de cualquier mal, enfermedad o corrupción, y se convierten en reliquias, objetos sagrados de veneración. Parte de la obra esta basada en rituales mágicos y místicos, y en la medicina y los ritos fúnebres de la época victoriana; el cuerpo incorruptible se hace metáfora del retrato (doble corrupto) de Dorian Gray. La esperanza de la resurrección de la carne, latente en toda la obra, esta vinculada a la enfermedad del sida (Athey es portador del VIH) y al deseo de su curación.



Ron Athey, *Incorruptible Flesh*, 1997. Interpretada en Cankarjev Dom (Ljubljana) Con Lawrence Steger.

¹⁸ *Incorruptible Flesh*, interpretada en Cankarjev Dom (Ljubljana) en 1997.

Ron Athey participa en esta *performance* en la escena llamada “Trojan Whore”. Lawrence Steger y otro actor, ataviados como una especie de apergaminado doctor Fu- Manchú y su acólito, desenvuelven a un cuerpo momificado con la técnica del *bondage* que Athey suele usar en sus obras: precinto de plástico adhesivo.¹⁹ Un cuerpo con cintura muy marcada, caderas y senos exuberantes se adivina bajo los vendajes. Tras romper esta crisálida surge la criatura transformada (de nuevo el rito de regeneración de la carne, la fantasía de la eternidad): es Ron Athey interpretando a una impresionante *showgirl* o bailarina de *strip-tease*, mezcla de prostituta y santa incorrupta o de novia de Frankenstein “postmoderna primitiva”. En *Incorruptible Flesh*, ya no es una buena samaritana, sino una vampiresa, se diría que inspirada en la más desbordante y excesiva *femme fatale*: Divine, *la mujer más mala del mundo*, según la publicitaba su amigo, director y casi artífice John Waters.

Divine era el nombre artístico del actor Glenn Milstead, un travestí enorme que interpretaba a mujeres dominantes y sádicas o a amas de casa insatisfechas. También era cantante y *showgirl*, y es actualmente uno de los mitos más imitados por las *drag queens*; Athey hace una versión tatuada y con *piercings* de est@ inconmensurable actriz. Ron-Divine, con su peluca rubia, sus zapatos de tacón y sus ceñidos corsés, no puede ocultar su cuerpo tatuado, y sus músculos masculinos. Al igual que Fakir Musafar, creador y guru espiritual de los *Modernos Primitivos*, Athey somete su



Ron Athey. Polaroid de C. Opie, 1997.

¹⁹ El uso de las vendas nos remite al accionista vienés Rudolf Schwarzkogler, que supuestamente lesionaba su cuerpo y lo envolvía con vendas corrientes; las utilizaba para evocar la castración, la herida y la curación.

cuerpo al edificante suplicio del corsé y del *bondage* bajo su vestimenta masculina. Esta mezcla de signos femeninos y masculinos esta vinculada con un narcisismo tortuoso y un placentero exhibicionismo como vemos en el retrato realizado con polaroid de Opie.

Pero en sus *performances* el elemento clave y principal es el dolor. Athey es un artista que utiliza el dolor como un medio de control, como un exorcismo contra la angustia y la impotencia sobre sentimientos o sensaciones insoportables. Athey se hace azotar por una *dominatrix* especializada²⁰ cuando se ve deprimido e inundado de tristeza por la muerte de amigos suyos, hasta que el sufrimiento del cuerpo se convierte en lo único real y más fácil de controlar. En el universo sadomasoquista la crueldad produce una profunda emoción estética, la sensación de peligro pone los sentidos alerta; el dolor cura la ansiedad y reintegra los fragmentos de una anatomía y de una identidad trágica, devuelve el cuerpo a su realidad, aunque sea para renegar de ella. Ningún sentimiento deja tantas huellas como el dolor, y ningún sentimiento está tan vinculado al cuerpo como él. En Athey, la máscara del dolor no sólo es una redención mediante el sufrimiento y la destrucción, también comporta el orgullo de ser un ser excepcional y un narcisismo de muerte.

La vida y la obra del *performer*, escritor y crítico Ron Athey están marcadas e influenciadas por la religión en su vertiente de espectáculo ritual, por las drogas, por los *Modernos Primitivos*²¹, por el sadomasoquismo y por artistas afines a su peculiar filosofía de vida. Su obra tiene un fuerte componente de crítica y denuncia social, contra la Iglesia, los médicos y la sociedad en general, pero sobre todo, en la actualidad, se centra en una labor creativa y personal y en un activismo social.²² Las fotografías de Ron

²⁰ Cleo Dubois, *dominatrix* especializada también en ofrecer una visión artística del BDSM.

²¹ *Modernos Primitivos* es el término creado por Fakir Musafar en 1967 para definir a personas implicadas en modificaciones corporales extremas y en rituales espirituales basados en culturas tribales. Este movimiento se fundó en California, donde tiene numerosos seguidores.

²² Javier Martínez de Pisón y Pilar Cano en "El arte del dolor. Los increíbles rituales de sangre de Ron Athey", artículo aparecido en *Babelia*, de *EL PAÍS*, 6-8-1994. Estos periodistas nos cuentan lo siguiente sobre Athey, portador del VIH: *El holocausto del sida ha hecho mella en la comunidad homosexual y en el mundo artístico. En el caso de Athey, el cansancio sobre el*

Athey que acompañan este texto son una serie de polaroids que Catherine Opie realizó comisionada por el "Estate Project for Artis with AIDS" entre 1997 y 1999. Las imágenes fueron concebidas por ambos y congelan secuencias de las *performances* más significativas de Athey. El *performer* Darryl Carlton (Divinity Funge) también participó en ellas. Con la técnica depurada de sus polaroids gigantes Opie resalta la belleza física y espiritualidad de los considerados como *outsiders* por la sociedad. Para ella, este trabajo es un tributo a Athey, al que considera uno de sus héroes, y al S/M.

La ética y estética del sadomasoquismo se refleja en la obra de Athey, pero la fuerza y la originalidad de su interpretación lo trasciende, lo amplía y lo dota de significados más diversos: no sólo como un comportamiento sexual extremo sino también como un ascetismo místico, un ritual iniciático de afirmación de la identidad por el dolor y un medio de expresión artística. Las *performances* de Athey se deslizan por todos los matices del éxtasis y del suplicio, los cuerpos son puestos a prueba para transgredir los límites de la sexualidad normativa, y los límites físicos y psíquicos de la propia persona con respecto a su resistencia y sometimiento al dolor. La versión de Athey convierte al S/M en una subversión de los mecanismos del poder, en un revulsivo contra el moralismo de la sociedad. El cuerpo es el protagonista absoluto para Athey, cuerpo-objeto expropiado, martirizado y profanado, lugar de enfermedad y de muerte, pero también es



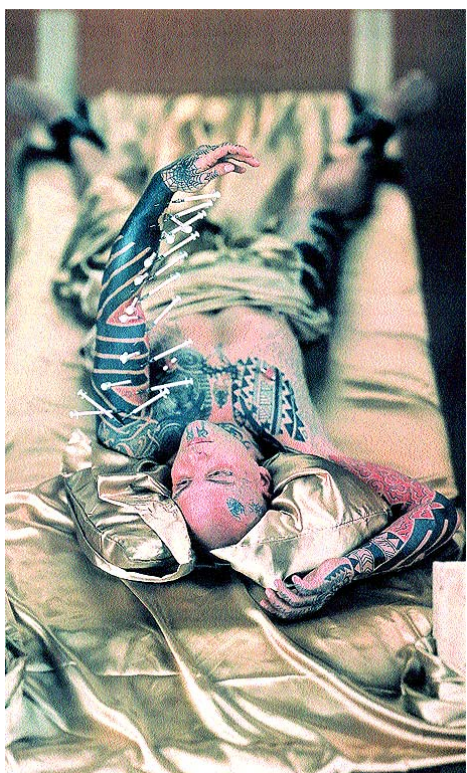
Polaroid de C. Opie, *Divinity*.1999.

tema es aparente (...): "Creo que los activistas se están volviendo insensibles porque la epidemia dura ya más de 10 años", dice Athey. "Yo lo estoy y no quiero oír hablar de ello, me deprime. Claro está, en mi caso me toca pensar en cuánto tiempo de vida me queda".

su principal medio de expresión, un instrumento contemporáneo de reapropiación de una identidad escogida. En *Nightmare* (1999) vemos el brazo de Athey atravesado por jeringuillas; él parece contemplarlo como si despertara de una pesadilla y las jeringuillas seguían allí, como un recordatorio de su enfermedad. Tumbado sobre una cama con sábanas de raso, el manierismo de la composición de Opie & Athey recuerda al Cristo de Mantegna pero invertido.

Las *performances* de Athey son la depurada mezcla de rituales ancestrales y sadomasoquistas más la carga estética de la iconografía del martirologio cristiano. En ellas él se tortura o humilla a sí mismo y a los

demás miembros de su *show*, ofrece una cosa sensible (el cuerpo o el alma) a nuestra mirada para que se la devolvamos, como en un juego de espejos. Nos da la oportunidad de conocer lo que se prohíbe o nos autoprohibimos, el límite que no nos atrevemos a traspasar porque detrás de él acecha un dolor insoportable e incluso la muerte. Por ello declara:



Ron Athey. Polaroid de C. Opie, *Nightmare* 1999.

“Mi trabajo es difícil de describir, yo soy un *performer* artista del cuchillo. No hago representaciones que muestren *piercing*, ni rituales espirituales. Yo trabajo sobre el dolor, sobre el sufrimiento...”²³

Athey despliega, como en un ritual quirúrgico-profano, todos los elementos inquietantes del sacrificio: cuchillas de

²³ Entrevista con Ron Athey, por Jurij V. Krpan. Internet: <http://www.virus.it/scritti/athey.html>.

afeitar, agujas hipodérmicas, flechas... los bisturís del cirujano que intenta hacer una autopsia a su propio cuerpo (o el de otros) aún con vida. Nos muestra los recipientes de sus fluidos, o las huellas de su ofrenda sangrienta y carnal. En suma, exhibe todo lo que permitirá su suplicio y su purificadora regeneración.

Todos estos instrumentos y acciones excitan las ideas de dolor y de peligro, (relacionadas con el instinto de conservación del individuo) actúan de manera análoga al terror (fuente de lo sublime), la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Las ideas sobre el dolor son más poderosas que las procedentes del placer, ya que rompen los límites entre el instinto de conservación y la pulsión de muerte. Esta inmersión en la muerte (aún de forma simulada) es una expiación que le permite experimentar el castigo, conocer y reconciliarse con su cuerpo (o con su enfermedad). Nos deja contemplar su *Pasión*, su acción de padecer e infligir tormentos, donde no hay degradación física, sino exaltación del cuerpo supliciado, y una profunda comprensión del sufrimiento propio y ajeno. Según declara:

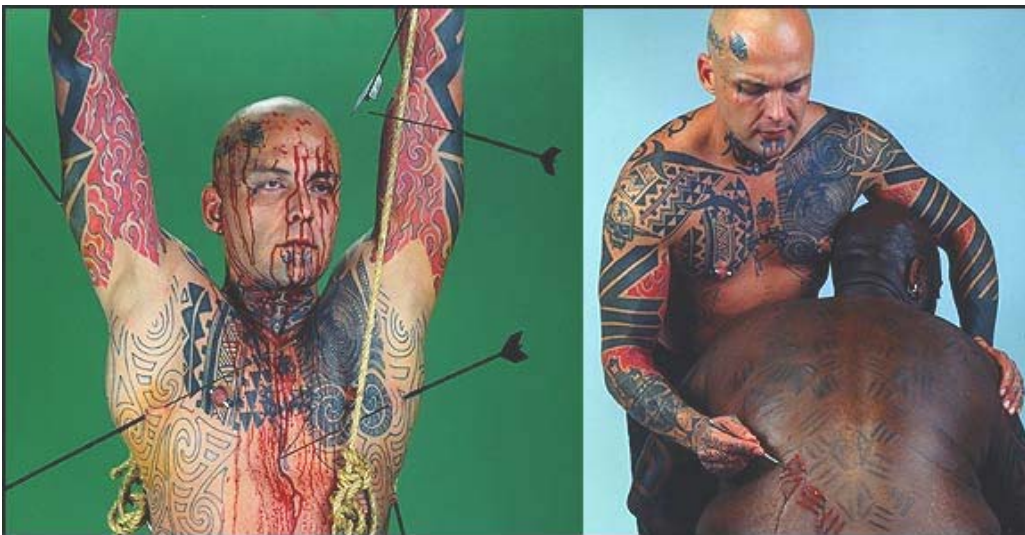
“Yo no me identifico sólo con una identidad sadomasoquista o gay, porque hay muchas otras cosas que son también parte de mi vida (...) En un principio lo que hago fue un movimiento artístico aislado que salió del *Club Fuck* (centro homosexual *underground* de Los Ángeles), donde cada domingo por la noche alguien era atravesado en público con agujas, bajo las luces de un reflector, en una especie de ritual.”²⁴

Athey exhibe en su gabinete de *freaks* a los parias sociales (los otros), a los diferentes y enfermos que supuestamente “contaminan”. Estas anatomías trágicas nos hacen más presente, más real, al cuerpo negado, ausente y recluso en su dolor. En sus espectáculos, Athey y su grupo

²⁴ Declaraciones de Ron Athey contenidas en *The Pain is* (Dolor es..., 1998) Documental de Stephen Dwoskin, emitido en *Metropolis*, 1999.

sufren autolesiones, cortes, incisiones y pérdidas de sangre; nada es demasiado extremo para él, ningún medio, por cruel que sea, se rechaza, al contrario: cuanto más dolor produzcan mejor conducirán al cuerpo a enfrentarse con sus propios límites. En la polaroid de Opie titulada *Cutting*, realizada con Divinity Funge, Athey recrea una de sus *performances Cuatro escenas de una vida dura* que incide más en el aspecto social de la sangre y el sacrificio. No como rituales arcaicos sino como un hecho cotidiano donde las personas van desangrándose en múltiples heridas simbólicas.

En la primera escena de esa obra aparece un bailarín negro desnudo y sentado a quien Athey le va haciendo cortes en la espalda con un bisturí. El escenario simula un extraño quirófano, donde Athey, el cirujano con guantes de goma, incide con su afilado instrumento sobre un cuerpo con antiguas y recientes señales de incisiones. La carne es como una tabla de arcilla donde se dibuja una sangrienta escritura cuneiforme: triángulos y rayas oblicuas.



Ron Athey. Polaroids de C. Opie, *San Sebastián* y *Cutting*, (con Divinity Funge) 1999.

La sangre mana de las recientes heridas y de las cicatrices reabiertas; el cirujano detiene la hemorragia aplicándole una serie de

papeles secantes que sus ayudantes-enfermeros van colgando de varios cordeles para formar un panorama simbólico, una identidad de sangre. La acción se diría inspirada de nuevo en este fragmento de la obra de Mishima:

“Imagina que presentaras una rara tesis doctoral, que sería tu gran obra (...) Sería una profunda disertación con el título “La relación funcional entre las curvas del torso de un efebo y el ritmo del fluir de la sangre”. Y (...) el torso que seleccionarías sería suave, flexible y sólido, y, sobre todo, un torso en el que la sangre trazara las más sutiles curvas al manar por la herida producida por el cuchillo.”²⁵

Los torsos seleccionados por Athey varían, jóvenes o maduros, gruesos o delgados, pero todos ellos sangran. La sangre derramada purifica y lava los pecados de aquellos sobre los que se vierte, según las antiguas teorías médicas, tradiciones y liturgia cristiana. Para los ultraconservadores senadores norteamericanos se convierte en el anatema, en el peligro de contaminación que transmiten los seres “impuros”.

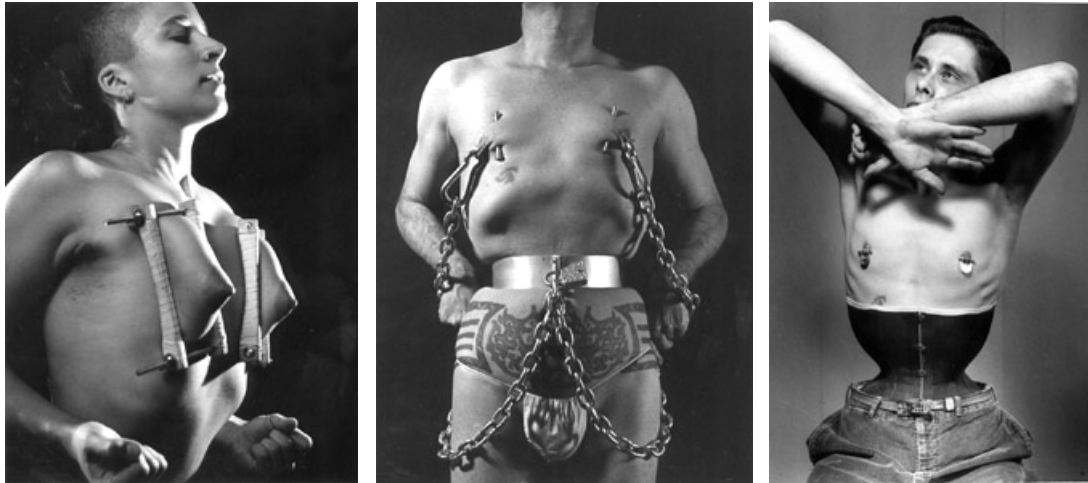
El cuerpo de Athey está politizado de una extraña manera (según él mismo declara), repleto de tatuajes, escarificaciones, y *piercings*. El tatuaje implica sufrimiento, es un signo que distingue a su portador el haber pasado por un rito iniciático; así, se convierte en un talismán defensivo, protector. Se lo relaciona con un proverbio árabe: “La sangre ha corrido, la desgracia ha pasado”; es otro de los signos externos que recuerdan constantemente que se ha realizado un sacrificio; implica que el portador ha realizado un canje con la divinidad, para aplacar a un dios, o a la angustia humana. Athey reconoce basarse en el movimiento de los *Modernos Primitivos*, término acuñado por Fakir Musafar en 1967, que

“describe a una persona no tribal que responde a las necesidades primarias y hace algo con el cuerpo”.²⁶

²⁵ Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara*. Planeta, Barcelona, 1979, p. 155.

²⁶ Entrevista con Athey en la revista FAD. Internet. <http://www.fadmag.com/items/athey/athey>.

Los modernos primitivos son, pues, personas urbanas que no se limitan a adornar o a modificar de forma extrema su cuerpo con signos tribales de culturas primitivas o exóticas, sino que además realizan rituales específicos con su cuerpo que responden a intereses, inquietudes, “necesidades primarias” que se han ido dejando de lado, cubiertos con la capa de la civilización occidental. Es un intento de revalorizar el cuerpo y de desmarcarse de la sociedad industrializada.



Chica con instrumento de tortura pectoral. 1995.

Modernos Primitivos: Fakir Musafar con corsé, cadenas y perforaciones. 1959.

Para ello se implican profundamente en los rituales mayas, aztecas, indios e hindúes, africanos, etc... siguiendo los dolorosos ritos iniciáticos que van desde ceñirse exageradamente la cintura con corsés, perforarse los pezones y los genitales, y en los casos más extremos colgarse con ganchos de los árboles²⁷, del techo o de aparatos creados ex-profeso.

Los Modernos Primitivos pertenecen a una tribu sin territorio delimitado, sin fronteras; sus miembros se reconocen por los signos identificatorios de su cuerpo; los tatuajes, escarificaciones y *brandings* de

²⁷ Recordemos la película *Un hombre llamado caballo* (1970) en la que el protagonista, Richard Harris, es un cazador blanco capturado por los indios y que se somete a los ritos de la tribu para convertirse en un miembro más de la misma: permanecer tres días colgado por el pecho en la tienda india. La película está realizada en la época en la que Fakir Musafar iniciaba sus rituales de colgamiento corporal.

diferentes culturas, de ambientes marginales, carcelarios o exclusivos. Son como los *yakuzas*, los integrantes de la mafia japonesa que se reconocen entre ellos por los tatuajes que cubren casi todo su cuerpo.

Ron Athey reconoce influencias artísticas conceptuales sobre todo de mujeres como Johana Went, Diamanda Glass, los primeros trabajos de Karen Finley y particularmente de David Wojnarowicz, Pierre Molinier y Pasolini. Asimismo confiesa el impacto e identificación que sintió por Yukio Mishima al leer su novela *Confesiones de una máscara*; la fascinación por la imagen de San Sebastián y las torturas imaginarias que elabora el escritor están contenidas plásticamente en la obra de Athey. Su devoción hacia el escritor Georges Bataille le llevaron a hacerse el tatuaje más doloroso, un *ano solar batailliano* circundando su propio ano, como vemos en la polaroid del mismo título de Opie, siendo a continuación penetrado en *Fisting*.



Polaroids de C. Opie Ron Athey. *Pieta*, (con Divinity Funge), *Ano Solar* y *Fisting*. 1999.

Sus *performances* recrean plena y conscientemente la iconografía religiosa de mártires y santos torturados, utilizados tanto como un deleite y/o sufrimiento íntimo y privado, o como una crítica contra la instrumentalización social que el propio cristianismo hace del sacrificio. La *Pieta* que nos ofrecen Opie con Athey como Cristo y Divinity sería considerada como una irreverencia blasfema por las Políticas coercitivas del cuerpo, pero en realidad arremete únicamente contra los prejuicios raciales, sexuales y de género. Athey está fuertemente marcado por la influencia de la religión desde su infancia, ya que su familia eran predicadores ambulantes de la Iglesia Pentecostal, conocida como el Movimiento Carismático, una rama marginal y fanática del cristianismo según la califica el mismo Athey, que ofrecían espectáculos religiosos con cánticos, danzas, milagros fraudulentos y profecías apocalípticas en las comunidades rurales de las zonas más áridas y desfavorecidas de EEUU (el desierto de Mojave, cerca de Los Ángeles). El sentido dramático de estas manifestaciones le influyó profundamente. El mismo Athey declara:

“Aunque abandoné estas enseñanzas con muy mal sabor de boca, las llegué a admirar años más tarde. El sentido de alto drama y frenéticos rituales afectó mi vida y mi obra. No podía ser sólo vulgar o contenido, siempre estuve buscando algo, intentando hacer que las cosas significaran algo más. La realidad de la vida me hizo suicida. La Historia, el teatro, el ritual y la religión tienen orígenes interconectados; en mi historia íntima ocurre lo mismo”²⁸

Athey creció en un ambiente familiar que combinaba en su fe religiosa lo trágico con lo *kistch*, la devoción por los santos con el uso abusivo de drogas legales prescritas por los médicos. Los barbitúricos y las inyecciones intravenosas que Athey tomaba para calmar su dolor y ansiedad dieron

²⁸ Declaraciones de Ron Athey a Juri V. Arpan. Esta entrevista viene a ser casi autobiográfica y en ella cuenta sus experiencias familiares, con las drogas, sus tendencias sexuales y sus creaciones artísticas. [http. // www.virus.it/scritti/athey/html](http://www.virus.it/scritti/athey/html).

paso a la heroína y a su especial fetichismo que siente por las agujas hipodérmicas. La obra de Athey puede contemplarse dentro de la tradición pictórica y escultórica de la imaginería religiosa, centrada en la representación de un cuerpo que sufre, y donde lo inquietante es el vínculo que existe entre la devoción religiosa y el erotismo: la santa Teresa de Bernini, desbordada por la visión divina, ofrece su pecho a las flechas de un ángel semejante en todo al dios griego Eros. En estas obras artísticas vemos la sublimación del éxtasis místico unido al sexual. Tanto los santos como las santas se dedicaban a lo que hoy llamaríamos autotortura (precipitarse al interior de hornos o de charcas heladas, clavarse cuchillos, clavos u ortigas en la carne, azotarse o autocolgarse en elaboradas pantomimas de la Crucifixión de Cristo). Entendidos a veces como escarmientos de impulsos sexuales o como castigos por un pecado, tales actos eran frecuentemente descritos como una unión con el cuerpo de Jesús.²⁹ Los estigmas de las mujeres sagradas³⁰ obsesionan a Athey; él mismo encarna a una de ellas en una acción titulada *Reinterpretation of False Prophecies*, (Reinterpretación de las Falsas Profecías) y a un terrorífico



Polaroid de C. Opie, *San Sebastián*.1999.

²⁹ Caroline Walker Bynum, "El cuerpo femenino y la práctica religiosa", *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, parte primera, Taurus, Madrid, 1990, p. 166.

³⁰ Los estigmas eran un milagro casi privativo de las mujeres, cuyas heridas sangraban periódicamente. Otro tipo de exudación santa eran la leche o el aceite dulce después de la muerte. Las mujeres en la Edad Media eran más propensas a somatizar la experiencia religiosa y a escribir utilizando exageradas metáforas corporales; las místicas eran más aptas que los hombres para recibir visiones físicas de Dios. Según C. Walker Bynum, en *op. cit* p. 174.

predicador masculino en *There's So Many Ways to Say Hallelujah* (Hay muchas maneras de decir Aleluya).

En ambas utiliza una técnica quirúrgica para recrear los estigmas; utiliza 25 agujas clavándolas en su frente en forma de corona de espinas. Como vemos, Athey encarna con su carne y sangre la tradición cristiana de martirizar a los santos, de los hombres y mujeres cuyos cuerpos llegaron a ser uno con el hombre estigmatizado que murió en la cruz, y que tenían visiones en las que la hostia consagrada se convertía repentinamente en carne sanguinolenta. El último acto de *Martyrs & Saints* (Mártires y Santos, 1994) es el suplicio y crucifixión de San Sebastián, encarnado por el propio Athey, retratado por Opie en esta imagen. Atado a un poste, su cuerpo es atravesado por dardos y flechas y su cabeza es coronada por su peculiar corona de espinas/agujas. Su recreación de San Sebastián es como si se inspirara en la descripción de Mishima:

“¿No será éste el árbol al que el joven santo fue atado con las manos a la espalda, sobre cuyo tronco la sangre sagrada goteó (...) aquel árbol romano en el que el santo se estremeció en los ardientes y últimos dolores de la muerte, desgarrándose la joven carne contra la corteza, como suprema demostración de cuanto hay de dolor y placer en la tierra? (...) aquel joven, con el cuerpo del esclavo y las facciones del príncipe (...) ¿Y no tenía belleza semejante que estar destinada a la muerte?”³¹

Mishima y Athey se encuentran hermanados en el cuerpo sexuado y la sangre sagrada de los mártires y santos. El Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, con su estética y concepto de un arte escénico que uniera todas las artes sensoriales con la realidad y la sinceridad de la

³¹ Yukio Mishima (1925-1970) escribió en 1949 *Confesiones de una máscara*, Editorial Planeta, Barcelona, 1979, ps. 41 y 42. Mishima no sólo recreó el martirio de San Sebastián en su novela de tintes autobiográficos sino que también, como Ron Athey, se fotografió a sí mismo encarnándose como el joven santo. Mishima fue un adolescente débil y enfermizo, y en su juventud y madurez se labró un cuerpo atlético que le complacía exhibir entre su corte de acólitos. Su carácter narcisista, sadomasoquista y exhibicionista cristalizó en su obsesión por el suicidio ritual japonés: se hizo el harakiri (abrirse el vientre y ser decapitado) tras asaltar, con su pseudo-ejército privado, el cuartel del estado mayor japonés. Siempre quiso ser un *kamikaze* y morir por el Emperador.

interpretación y que fuera capaz de convulsionar al espectador, por su crueldad y su verdad, está muy presente en la obra de Athey. Sus obras son una odisea simbólica, un viaje a través del dolor humano a lo largo de los siglos y que tiene su reflejo en nuestra época. En este “Teatro del Dolor”, los actores encarnan a personajes que padecen verdaderamente las torturas infligidas. Como declara Athey:

“Después de dos o tres *performances* quedo bastante cansado porque no sólo es un esfuerzo físico considerable, sino que además me clavan cientos de dardos y pierdo mucha sangre.”³²

Todo da como resultado una obra que fusiona la belleza, la obscenidad y la crueldad, lo sagrado y lo profano, lo íntimo y lo social, lo primitivo y lo moderno, reflejando las constantes que atormentan la mitología, la vida y el arte: el dolor y la muerte, la máscara y la locura, la metamorfosis de las apariencias, de la identidad y el travestismo. Athey ha llevado al escenario de una forma totalmente propia y con una fuerza singular el concepto sexo / muerte / éxtasis expresado por Sade, la degustación del dolor y el arrebato místico.

En *Mártires y Santos* condensa imágenes como la de su boca cosida con jeringuillas. Esta imagen de Athey, que se puede comparar con una de las esculturas de Nancy Grossman, nos recuerda poderosamente al cartel publicitario del filme de Luis Buñuel *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), donde una boca, flotando en



Ron Athey. *Mártires y Santos*, 1994.

³² Declaraciones de Athey, en J.M. de Pisón, *op.cit.*

la nada (en un estilo muy a lo Magritte), está cosida; simboliza el temor masculino ante el sexo femenino, al que castra de una forma cruel.

“Una de las enfermeras (Ron Athey) tiene la boca cosida con un cordel negro, y una serie de gruesas agujas de metal sostienen esta cirugía enfermiza, esta mordaza moderna que es un símbolo de todo lo que se calla sobre el sida. Alguien le desata la boca y la sangre empieza a manar.”³³

Está *bouche sans visage* nos vuelve a remitir al fantasma de la *vagina dentata*, y a los relatos sadianos de coser los labios vaginales. La emanación de la sangre impura es asimilable a la del flujo menstrual, a la del desvirgamiento o a la de los portadores del VIH. Son sangres producidas por actos sexuales comúnmente asociados con la contaminación, la impureza y la violencia. La sangre debe, pues, extraerse del cuerpo, cualquiera que sea el método empleado o la intensidad del dolor producido: ablaciones de la carne, sangrías practicadas con la lanceta del curandero, cirugía médica o mutilación iniciática, de forma privada o en espectáculo público la sangre es el elemento que unifica si hay una libación sacramental y colectiva de la misma, o que inquieta y espanta si aparece de manera imprevista, sobre todo si se la supone impura, contaminada.³⁴

“(…) hay en todo individuo una sangre mala, viciada, enferma o susceptible de llegar a serlo: esa que, azul, negra, violeta, se amontona bajo la piel después de un golpe o una equimosis, la que el varón esparce con sus esputos, sus deposiciones, su orina y que, al darle cierto carácter femenino, no deja de producirle inquietud, esa que nada señala, que es un depósito de la madre, un recuerdo de la vida fetal y del parto.

³³ Javier Martínez de Pisón y Pilar Cano, *op. cit.*

³⁴ La sangre real que se derrama en estas *performances* deviene la metáfora del sida, no menos real, padecido por algunos de los miembros de la compañía de Athey. Es precisamente el derramamiento de esta sangre lo que más escandaliza a los conservadores miembros del Senado norteamericano, que tienen en Athey al chivo expiatorio de todos los “males” que produce el arte extremo.

¿Quedaré esa sangre encerrada en el cuerpo? Es menester desembarazarse de ella.”³⁵

Existe una fotografía de Catherine Opie *Autorretrato/Perversa*, 1994, donde ella se muestra sentada, con un cinturón de cuero y falda negra y el torso desnudo. Una incisión hecha con hojas de afeitar surca la parte superior de su pecho, tatuando las palabras “Pervert”. Sus brazos están acribillados por agujas de jeringuillas hipodérmicas, alineadas metódicamente (no hay sangre en su cuerpo, pero la herida cicatrizada y las agujas señalan que ha habido derramamiento de la misma). La cabeza parece un elemento extraño, como decapitada y vuelta a implantar: está encapuchada con una máscara de cuero negro, sin orificios, que borra cualquier rasgo; es el rostro sin ojos, sin boca. Esta imagen es como una síntesis, una fusión entre el rostro de Athey con la boca atravesada de agujas y el cuerpo lleno de *piercings* o anzuelos, y la máscara del encapuchado, con su boca de cuero cosida, de Nancy Grossman. Toda ella es como una Venus de Willendorf que en vez de invocar a la fertilidad invoca a la esterilidad, o como un tótem viviente que invoca al tabú de la impura sangre femenina y rezuma dolor, ese material sensible con el que trabajan Grossman, Athey y la propia Opie.³⁶



C. Opie, *Autorretrato / Perversa*, 1994.



Nancy Grossman. *AYS*, 1968.

³⁵ Jean-Paul Roux, *La sangre, mitos, símbolos y realidades*. Ediciones Península, 1990, p. 155.

³⁶ Catherine Opie parece encarnar con su obra la versión plástica de los principios de Pat Califia, teórica del feminismo más radical. Su manifiesto principal sobre el tema es *Feminismo y sadomasoquismo*, escrito en 1980, y donde defiende esta opción sexual considerándola como



C. Opie, *Autorretrato*, 1993.

En otro *Autorretrato* (1993) vemos esta vez a Opie con un dibujo realizado en su espalda, como si una niña hubiera dibujado la casa que quiere tener de mayor con su novia, las dos cogidas de la mano. Sólo que el dibujo está realizado con cuchillas de afeitar, y son las costras de sangre las que perfilan a esas niñas, como un símbolo doloroso de su lucha por ser visibles.

Una de las razones de su amistad y colaboración reside en el hecho, declara Opie, de que Athey tiene una sensibilidad especial con las “*dyke sisters*”, y colabora activamente con mujeres en sus *performances* a las que dota de protagonismo, y que en general su discurso y lenguaje artístico es más “*queer*” que de “*male homosexual*”. Catherine Opie declara su admiración y respeto por Athey, por enfrentarse a pruebas físicas tan dolorosas y por crear imágenes tan poderosas y explícitas de sexualidad “*queer*”, mezclando el martirio con el S/M. Según dice:

“(…) my favorite image from that show was the one of Athey in the role of Saint Sebastian, which shows his fully tattooed body suspended from scaffolding, with spinal tap needles (with feathers) throughout his body, going through 2-1/2 inches of flesh. His face is bleeding from a removed crown of thorns, and his scrotum is enlarged with saline solution. It's an incredibly powerful, heretical image of queer sexuality with Athey in the role of Christian martyr. It's also a difficult image to look at. In fact, I know a lot of people who had difficulty looking at the images in the show because they were so explicit, so actively sadomasochistic.”³⁷

“una actividad consensuada que implica papeles polarizados y sensaciones intensas”. Victoria Combalía, “Del erotismo en los años noventa”, texto del catálogo *Jardín de Eros*, Institut de Cultura de Barcelona, 1999, p. 64.

³⁷ “Mi imagen favorita es la que muestra a Athey en el rol de San Sebastián, en la que muestra su cuerpo completamente tatuado y suspendido de un andamio, con flechas atravesando su cuerpo, hincándose 2 pulgadas en su carne. Su cabeza está sangrando por una corona de

Athey y Opie son artistas que utilizan el dolor y el cutter como un medio de control, como un exorcismo contra la angustia y la impotencia sobre sentimientos o sensaciones insoportables. En el texto por él escrito, “Confesiones de un eunuco”, (la referencia a Mishima es clara) perteneciente a su *performance Deliverance*, declara sus “pecados” (humilde y a la vez desafiante), basándose en una oración judía:

He robado, desafiado, me he rebelado, he sido corrupto, he cometido iniquidades, abominaciones, violencias, mentido, he realizado actos perversos³⁸ ...

Y no hay duda de que no se ha arrepentido en absoluto de ello. Sigue cometiéndolos en sus últimas fotografías de 2004 en las que sigue explorando sobre su cuerpo y en el de otros la controversia entre el deseo, la sexualidad y la auto-mutilación, y analizando “la relación funcional entre las curvas del torso de un febeo y el ritmo del fluir de la sangre”. El cuerpo, “suave, flexible, sólido” de este joven *cutter* (el hermano pequeño de Erika) que se autolesiona, está surcado por cicatrices indelebles y la sangre traza “las más sutiles curvas al manar por la herida producida por el cuchillo”.³⁹

El dolor que se pone en escena en estos rituales y con estos instrumentos es, según Pat Califia, el signo de advertencia física de que la carne está en peligro; de que el dolor, esa sensación normalmente desagradable, puede ser erotizado, y que la sensibilidad del cuerpo hacia el dolor disminuye a medida que uno se siente excitado sexualmente.

espigas y su escroto está hinchado a causa de una solución salina. Es una imagen increíblemente poderosa y herética de sexualidad queer con Athey en el rol de un mártir cristiano. Es una imagen difícil de contemplar. De hecho, conozco a un montón de gente que tiene dificultades para mirar estas imágenes en el espectáculo por que son tan explícitas, tan activamente sadomasoquistas.” Entrevista de Opie con Maura Reilly en *Art Journal* 2001 en [www. //findarticles. Com](http://www.findarticles.com) (Traducción de la autora)

³⁸ Extracto del texto de Ron Athey, contenido en la entrevista de virus.it/critti/athey.html.

³⁹ Todos los entrecomillados son de Yukio Mishima, . *Op. cit*, p. 155.

El dolor es el prelude, el medio que causa la descarga de endorfinas: las sustancias químicas segregadas por el propio cuerpo cuando sufre tensión o dolor y que producen un estado de placer y éxtasis naturales⁴⁰.

La dinámica del S/M le sirve a Athey para afrontar las ideas preconcebidas y los prejuicios sobre la masculinidad, el género, el cuerpo y los placeres. Igualmente estas representaciones son un cuestionamiento a las normas socioculturales y una crítica a las normas heterosexistas. Athey crea sus realidades alternativas basadas a medias entre las utopías y los horrores cotidianos; según confiesa, sus *performances* o rituales sangrientos son la liberación de sus fantasmas:

“Veo en mi trayectoria que estoy haciendo con mis *performances* lo mismo que mi familia hacía con sus propias vidas, produzco una realidad alternativa basada la mitad en la creación de utopías y la otra mitad en enfrentarse a horrores inefables. Afortunadamente intento dejar este mundo en el escenario y liberar mis fantasmas después del show”⁴¹



Ron Athey. Fotografías S/T. 2004

⁴⁰ Califia, Pat: *Los secretos del sadomasoquismo*, Martínez Roca, Barcelona, 1993, p. 152.

⁴¹ Entrevista con Athey por Juri V. Arpan. *Op. cit.*: <http://www.virus.it/scritti/athey/html>.

2.2. BOB FLANAGAN & SHEREE ROSE

“El sexo es sólo una de las numerosas prácticas simbólicas y sacrificiales a las que un cuerpo puede abrirse”

Linda Kauffman

“Así, el hombre, siempre y en todas partes, se ha imaginado hacerse sangrar, incluso mutilarse más o menos gravemente, para obtener determinados resultados, para extraer algún beneficio.”

Jean- Paul Roux

“(…) esperar infinitamente el placer, esperando intensamente anclado en el dolor.”

Gilles Deleuze.

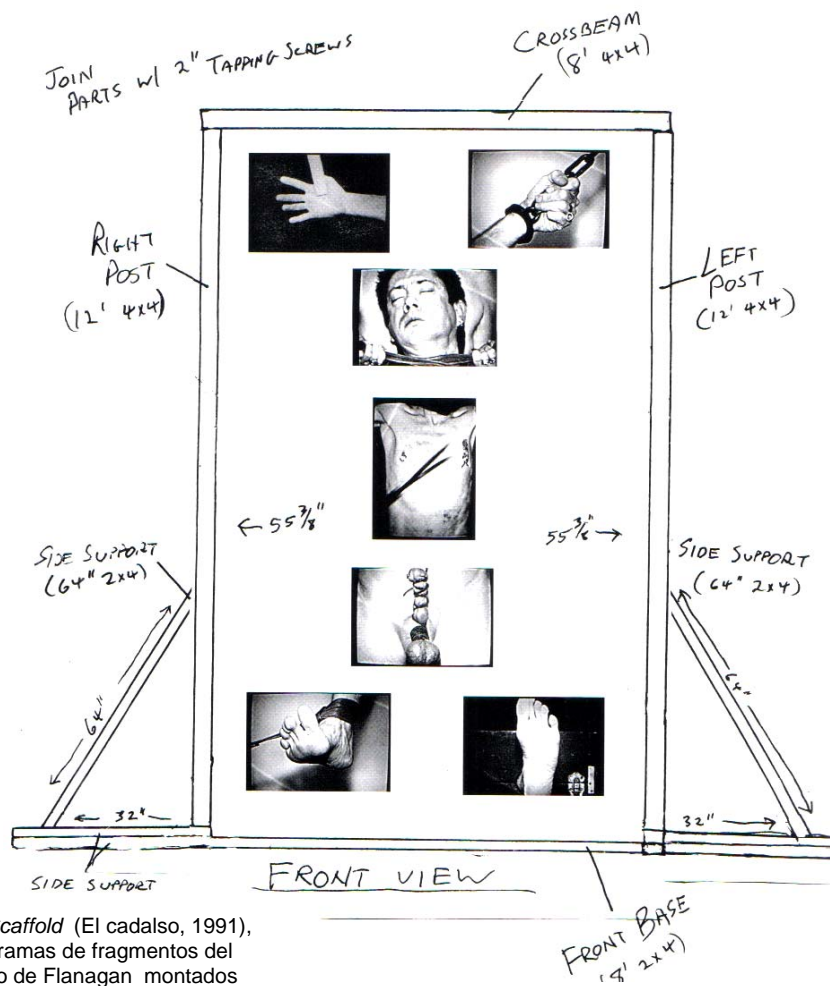
El sacrificio que Athey, Flanagan o los accionistas vieneses realizan es una transgresión del carácter sagrado e institucionalizado del mismo. La representación del sacrificio “normalizado”, o del litúrgico, sólo es justificable con fines de productibilidad social, cuando produce un bien a la comunidad, o como una reafirmación del poder de la misma. Es la sociedad misma la que se sacrifica por medio de uno de sus miembros. Por ello, no debe de haber goce individual en el rito del sacrificio, de lo contrario sería consagrar el masoquismo, un placer claramente “bastardo” y egoísta, en detrimento de la consagración del sadismo colectivo, algo mucho más elevado, productivo y “noble”.

El sacrificio puede ser cruento o incruento, público o privado; en cualquier caso se trata de la destrucción de una parte de uno mismo, ya sea en una inmolación ofrecida a la colectividad o en una auto inmolación íntima. Por ello, cuando el sacrificio se manifiesta como un derroche violento y casi místico de la carne y de los instintos (sexuales, de venganza o de dominio), puramente para la satisfacción de un individuo, es visto como un desafío anárquico contra el propio poder.

Un poder social que niega el derecho del cuerpo a ofrecerse su propio dolor e incluso su propia muerte. Es “digno” y “noble” sufrir y morir en aras

de una ideología política o religiosa, sin embargo, cuando se transforma en un acto personal e íntimo, se convierte en peligroso. Es como si se escapara del control del mismo poder y lo cuestionara, ridiculizándolo en toda su brutalidad. El cuerpo, y en especial, el sexo, dejan de ser algo puramente biológico: son el eje sobre el cual se construyen los códigos sociales de conducta; ambos se convierten en instrumentos de conocimiento, en armas de humillación, sometimiento, provocación y transgresión.

Veamos pues, la obra de Bob Flanagan (1952/1996) fragmentándola como en el panel que recoge imágenes parciales de su cuerpo martirizado,



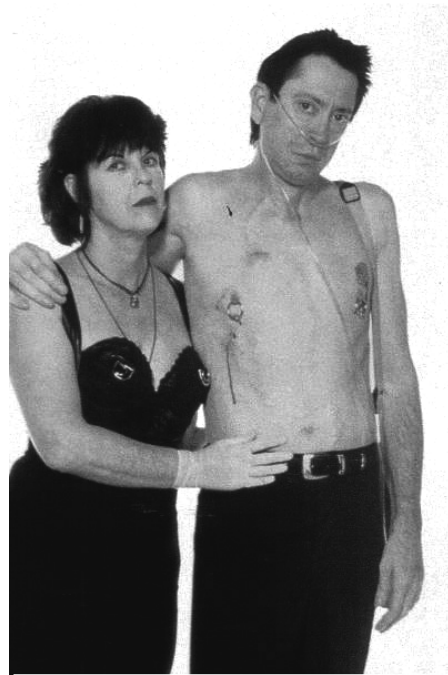
The Scaffold (El cadalso, 1991),
Fotogramas de fragmentos del
cuerpo de Flanagan montados
sobre un panel con siete monitores
de videos

como un *Ecce Homo* a la manera de un maestro del renacimiento o de un Grünewald de tiempos modernos y enfermos: *The Scaffold* (El cadalso, 1991), vídeo de Sheere Rose contenido en la película *ick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, de Kirby Dick, 1997.

Ya hemos comentado como el libro de Marilee Strong, *Un urlo rosso sangue (Un grito rojo sangre)*, trataba de las personas calificadas como "cutters", que se hieren para obtener un descanso en su angustioso dolor interno, un freno contra un malestar insoportable psíquico o físico.

Un ejemplo de estos *heridos que caminan* es el artista visual, performer, poeta y masoquista practicante Bob Flanagan (1952-1996), que nació con una enfermedad hereditaria llamada fibrosis quística. Esta enfermedad termina con la mayoría de los afectados en la infancia, pero Flanagan consiguió sobrevivir y luchar contra ella de una forma singular: mediante rituales que le proporcionaban un sufrimiento superior al de su enfermedad, para que al cesar el daño provocado, su estado permanente de dolor diario fuera más soportable. La sinceridad de su puesta en escena demuestra que no hay simulacros, ni tabúes a la hora de mostrar pero tampoco hay un exhibicionismo vulgar. La enfermedad y el dolor sobrepasan el ambiente marginal/individual y se convierte en metáfora de la existencia humana. Placer del displacer.

La película *Sick. The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, 1997, es un documental biográfico sobre este artista norteamericano, rodada por Kirby Dick, director y amigo personal de Flanagan y de su mujer Sheere Rose, que contiene verdaderas escenas de una vida muy dura. La pareja mantenía una



Bob Flanagan y Sheere Rose en *Sick*. Kirby Dick, 1997.

relación masoquista en la que el ama, la dominadora, trataba con exquisito mimo y cuidado a su paciente masoquista, proporcionándole el dolor en las dosis necesarias para mantenerse vivo. Se conocieron en 1982, cuando Sheere era una experimentada fotógrafa y vídeo artista de Los Ángeles; sus trabajos se centraban en las sexualidades clandestinas y en las comunidades de tatuados y *piercings*. Cuando se conocieron Flanagan se le



Bob Flanagan *100 Reasons*,
Video, 6'41'', Ton Farbe, 1991.

entregó totalmente, quiso ser su esclavo— se tatuó una “S”, por Sheere y por *Slave* — y ella se dedicó a documentar fotográficamente las múltiples maneras de producirse sufrimiento que puede soportar un ser humano.

Su relación se estableció, como es de rigor, mediante un contrato a la manera de Severin y Wanda, en el que Flanagan se declara totalmente entregado a Sheere, renovando sus votos en la película *Sick*:

“Voluntariamente, yo Bob Flanagan, te garantizo querida Rose la completa posesión de mi cuerpo y de mi mente. Te obedeceré en todas las ocasiones e incondicionalmente buscaré tu placer y bienestar por encima de todo (...) acepto tu prerrogativa, cualquier cosa que decidas hacer conmigo, ya sea castigarme para divertirme o cualquier otra intención que tengas la acepto, no importa lo dolorosa que sea.”⁴²

⁴² Bob Flanagan en *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, de Kirby Dick, 1997.

En el documental titulado *The Pain is* (Dolor es...) ⁴³ vemos una secuencia del vídeo *Autopsy* (Autopsia, 1994) en el que Sheere Rose, vestida con un delantal y guantes de látex, se dedica a castigar con una pala y acariciar alternativamente el magullado y macilento cuerpo de Flanagan, tendido sobre una especie de camilla metálica. Es una vivisección realizada sobre un cuerpo vivo, pero también es una disección sobre la relación de mutua dependencia entre dos personas, una obsesiva necesidad en la que no sabes si ella realmente tiene pulsiones sádicas o si sólo las desarrolla para complacer a quien le declara su amor pidiéndole ser su esclavo absoluto. Hay un momento en el que Rose introduce una bola de acero en el ano de Flanagan; él llora de dolor, aunque lo ha exigido, y ella calma sus sollozos abrazándolo con ternura.

Cura mi dolor produciéndome más dolor, parece el lema de Flanagan, que comentaba sarcásticamente que el S/M le había salvado de la FQ (Fibrosis quística). Pero la película documental también muestra en lo que se convierte Rose cuando Flanagan ya no tiene ni fuerzas ni ánimo para jugar al juego S/M, muestra una cara realmente despiadada y egoísta mientras Flanagan agoniza en la cama del hospital.

En la película *Lighting Over Water* (Relámpago sobre el agua, 1980) de Wim Wenders y Nicholas Ray, se filma el declive y agonía del mismo Ray, y hay un momento de crisis en el que el rodaje se convierte en un suplicio para el propio Ray, que se rebela contra la cámara (ese ojo implacable) que obsesiva y obscenamente filma su último suspiro. Al igual que en el filme de Bertrand Tavernier *La Mort en direct* (La muerte en directo, 1979) donde un hombre (Harvey Keitel) tiene implantada una cámara en su cerebro (puro *voyeurismo* sádico) y filma a una enferma terminal (Romy Schneider) sin su conocimiento para un programa de televisión que se emite en directo.

La película sobre la vida de Flanagan es una reflexión sobre el miedo a la muerte y a la soledad, sobre la relación existente entre creatividad y sufrimiento, y sobre el sentido del masoquismo como una filosofía (lúdica y/o

⁴³ *The Pain is* (Dolor es..., 1998) Documental de Stephen Dwoskin, emitido en *Metrópolis*, 14-02-1999. Guión de Bárbara Plastch.

amarga) que permite enfrentarse contra el dolor. Pero la exhibición y filmación de los últimos momentos de la vida de un ser humano hace caer todas las máscaras, y la del sadomasoquismo es una de ellas, es una ficción más, una impostura, simulacro o estrategia de supervivencia. En *Sick*, hay un instante de rebeldía de Flanagan contra lo inevitable, no lograba entender el hecho de la muerte, a pesar de su cotidiana lucha contra ella. David Cronenberg observa al respecto que “La base del horror es que no podemos comprender como nos podemos morir”⁴⁴ La omnipresencia de la enfermedad minando sus fuerzas no consiguió restarle su humor sarcástico y cruel sobre sí mismo, como una forma de resistencia ante ella⁴⁵. A su tatuaje de “S” por Sheere y por Slave se añadió el corte en su pecho hecho con una cuchilla de la “S” de Sick. Ante las continuas preguntas acerca de por qué una persona enferma o sana se dedica al S/M, Flanagan contestaba:



“¿Por qué? Por qué esto me hace sentir bien, por qué me provoca una erección; por qué me hace eyacular; por qué estoy enfermo; por qué hay más enfermos; por qué digo que se joda la enfermedad; (...) porqué muchas veces estaba sólo; por qué era diferente; por qué los niños me pegaban de camino a la escuela; por qué he sido humillado por las monjas; por qué Cristo y la crucifixión; por qué Porky Pig atado para tener sexo, alimentado a la fuerza por alguien siniestro con una capa negra; por qué de las historias de niños y niñas atados por sus muñecas (...) por qué de Houdini (...) por qué de los médicos y las enfermeras; por qué me ataron a la cama para que no me hiriera a mí

Bob Flanagan y Sheere Rose, Los Ángeles, 1988.

⁴⁴ Crish Rodley, ed. *Cronenberg on Cronenberg* (Londres, Faber and Faber, 1992), 79. Citado por Linda Kauffman, p. 54.

⁴⁵ “Desde Poe a De Palma, el horror tiene frecuentemente un aspecto diabólicamente cómico”. Linda Kauffman, Op, cit, p. 56.

mismo; por qué tuve tiempo para pensar; por qué tuve tiempo para manosear mi pene (...) por qué de "O"⁴⁶ y cómo desesperado yo quería ser ella (...) por qué cobertizos con utensilios; por qué de garajes; por qué de los sótanos; por qué de los calabozos; por qué de El Pozo y El Péndulo⁴⁷; por qué de la Inquisición; por qué el descuartizamiento (...) por qué Morticia Adams y su vestido negro con piernas de pulpo (...) por qué está en mi naturaleza; por qué está contra-natura; por qué es asqueroso; por qué es divertido (...) por qué mis padres me querían más cuando sufría (...) por qué estoy enganchado a eso; por qué las endorfinas son una especie de heroína (...) por qué estoy orgulloso de eso (...) por qué no dolor, no otra vez; por que siempre hieres a quien amas".⁴⁸

La figura del masoquista, tratada por lo general como una perversión patológica o una desviación de la sexualidad normalizada, en una sociedad que emite sistemáticamente muerte y violencia, adquiere con Flanagan una dimensión vital, de fuerza y desafío, de dignificar la enfermedad. El sadomasoquismo, de hecho, es una disciplina que exige un gran conocimiento del cuerpo propio y del ajeno, del dolor, del respeto, de la abstracción que sucede a la concreción de lo doloroso. Las heridas, golpes, cortes o latigazos, son "medios" para sentir la experiencia de lo corpóreo y de conocimiento de los límites psíquicos. Es paradigmática la crucifixión de Cristo, con la figura del *Ecce Homo*, modelo moral y estético donde la crueldad ejercida sobre su cuerpo se convierte en la imagen a imitar, adorar e incluso superar. En la película documental *Sick* Flanagan narra todo lo que desea que le hagan mientras se suceden las fotografías de todo lo que le hacen:

"Con todo mi corazón y alma, todo lo que siempre quise fue ser ensalzado, golpeado, explayado, encasillado, maniatado, estrangulado,

⁴⁶ "O" es la protagonista de la novela erótica "Historia de O", de Pauline Reage, 1954. "O" es el paradigma del masoquista y Flanagan ansiaba ser como ella.

⁴⁷ "El Pozo y el Péndulo" es un relato de Edgard Allan Poe.

⁴⁸ Bob Flanagan en *Sick...* (Kirby Dick, 1997)

abierto, extendido, defecado, escupido, cosido, afeitado, encadenado, chupado, socavado, sacrificado, inmovilizado con una camisa de fuerza, estrujado, sofocado, empapado, atornillado, apedreado, drogado, ahogado, increpado, sodomizado, atado con correas, asustado, resignado, tratado salvajemente, seducido, manoseado y desgastado.”



Bob Flanagan *100 Reasons*, Video, 6'41'', Ton Farbe, 1991. Y *Sick*. Kirby Dick, 1997.

Convertir el cuerpo en obra de arte por medio de la exhibición, la autopunción, la tortura y la mutilación, usar los fluidos corporales, sangre y semen como pinturas, y utilizar los instrumentos de despiece o de cirugía como afilados palillos de modelar, son las características de la obra de estos artistas. No sólo como un acto íntimo sino también como metáfora de la actuación de la sociedad sobre los cuerpos, a los que acota, codifica y reprime, especialmente en lo corpóreo y en la sexualidad. Dick, el director de *Sick*, declara:

“Mi interés por el sexo es similar al de Fassbinder. El sexo permite poner en el tapete los sentimientos de las personas con mayor claridad. No es tanto un interés por su vertiente física, sino por su dimensión moral”⁴⁹

La *performance Bob Flanagan's sick* (Bob Flanagan está enfermo, 1991) parte de otra *performance* realizada por David Wojnarowicz: *Silence=Death* (Silencio = Muerte) para representar visualmente el slogan

⁴⁹ Kirby Dick, declaraciones recogidas por Antonio Baños en “Sick, el último vómito del Underground”, de la revista *Ajoblanco*, nº 34, 1997

del grupo activista ACT UP. Sólo fue un simulacro, ya que no llegó a coserse sus labios, como Flanagan. Las acciones que tienen como protagonista a la boca destacan por su carácter sádico anal, como una regresión del perverso polimorfo. El cuerpo humano es simultáneamente el espectáculo, el espacio de la *performance*, el tema y el objeto de placer y peligro.⁵⁰



Bob Flanagan
100 Reasons,
Video, 6'41'',
Ton Farbe,
1991.



David Wojnarowicz,
Silence=Death, 1990.



Bob Flanagan's sick
(Bob Flanagan está enfermo)
Performance. 1991.

⁵⁰ Kauffman, Linda S, *Malas y Perversos. Fantasías en la Cultura y el Arte contemporáneos*. Cátedra, Universitat de València. Madrid, 2000. p. 32.

Flanagan es un heterosexual pasivo que desafía uno de los tabúes de la misma heterosexualidad masculina: la pasividad, considerada como un repudio en privado de los privilegios de la autoridad masculina; el masoquismo de Flanagan es una afrenta contra el poder fálico. Las *performances* de Flanagan exponen y ridiculizan el proceso de construcción del género por parte del poder invirtiéndolo: en vez de negar la angustia de la castración él la representa; en vez de convertir en fetiche el cuerpo femenino se fetichiza cada parte de su propio cuerpo. Sin embargo, a pesar de su aparente fragilidad y enfermedad, su resistencia es extrema; por ejemplo: se clava el pene en una tabla de madera. En su relato *Body* describe como atraviesa su pene, con sangre fluyendo por todos los lados:

“La sangre fluía por todos los lados... Limpié metódicamente todo como Tony Perkins, con mi sangre desapareciendo por el desagüe como la de Janet Leigh.”⁵¹



Bob Flanagan
*Auto-erotic SM.
Performance.*
Los Angeles
1989.



Bob Flanagan *100 Reasons*, Video, 6'41'', Ton Farbe, 1991.

⁵¹ Kauffman, Linda, Op cit, p. 45.

Con esta acción– y narración– se enfrenta con sus propias inversiones de género, ya que actúa como el verdugo– hombre travestido– limpiando la sangre de su víctima femenina– la suya propia derramada. También degrada el símbolo sagrado del privilegiado poder masculino– el falo– considerando al pene como un pedazo de carne machacada. Sus actos, según Linda Kauffman, son demasiado literales para el arte y demasiado viscerales para la pornografía.

“La transformación de lo que hace Flanagan del dolor físico en placer sexual podría ser comprensible desde una perspectiva clínica, pero, ¿es arte? Dicho de otra manera, ¿de qué manera funcionan las fantasías, personalmente y para el público? Al exteriorizar sus fantasías, Flanagan se adelanta al psicoanalista (el *intérprete* autorizado de la fantasía). En primer lugar, evoca fantasías relacionadas con los deseos originales ampliamente compartidos (el deseo de salud, de satisfacción sexual, de la madre, etc.). En segundo, son contingentes. Aquí es donde el énfasis en la vida cotidiana llega a ser crucial, ya que Flanagan demuestra de qué manera aprovechamos los sucesos cotidianos para producir nuestras propias fantasías. En tercer lugar, también adoptamos y adaptamos los escenarios ya presentes en los cómics, en la televisión y en el cine, como si su materia fuera contingente fuera nuestra”.⁵²

La fantasía es la puesta en escena (aunque no la materialización) del deseo: huir de la madurez, o de las responsabilidades, sentirse como un niño o un bebé y ser castigado por haber sido “malo”. Mike Kelley, Flanagan y Rose realizaron en 1990 la *performance Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*, calificada como *white baby trash*, como si fuera una regresión a la infancia y la escatología, embadurnándose de heces y rodeados de muñecos de peluche.

⁵² Kauffman, Linda S, *Malas y Perversos. Fantasías en la Cultura y el Arte contemporáneos*. Cátedra, Universitat de València. Madrid, 2000. p. 48.



Mike Kelley,
Bob Flanagan y
Sheere Rose,
*Nostalgic Depiction
of the Innocence of
Childhood*.1990.

Aunque Flanagan es masoquista es agresivo en su pasividad, por tanto demanda, establece, exige, una serie de comportamientos y disciplinas que aunque dolorosos son su placer. El masoquista es un manipulador nato. Su pasividad es una máscara que esconde su profunda agresividad, contra sí mismo, contra todo, una agresividad que necesita que se vuelque externamente sobre él/ella.

La fenomenología del dolor tiene en Flanagan al mejor ejemplar para analizar. Como dice J. G. Ballard:

“(…) las experimentaciones chocantes son ahora algo corriente en la investigación científica, acercándose cada vez más a ese punto en el que la ciencia y la pornografía terminarán por encontrarse y fusionarse. Sin lugar a dudas, llegará el día en que la ciencia será el más grande productor de pornografía. Las insólitas perversiones del cuerpo humano provocadas por los psicólogos que prueban los efectos del dolor, el aislamiento, la irritación, etc., representarán el mismo papel que los senos

desnudos de las polinesias representaban en los documentales de los años cuarenta sobre la vida salvaje”⁵³

Gilles Deleuze y Félix Guattari propusieron varios modos concretos de producir un “cuerpo sin órganos”, elaborando un ensayo en 1974 a partir de la idea de Antonin Artaud. Está es la descripción del “cuerpo masoquista” que proponían los dos autores del *Anti-Edipo*:

“1) Me pueden atar en la mesa, con cuerdas muy apretadas durante diez o quince minutos, el tiempo suficiente para preparar los instrumentos; 2) Por lo menos cien latigazos y una pausa de varios minutos; 3) Empiezan a coser, cosen el agujero del glande; cosen la piel en torno al glande; al glande mismo procurando que la punta no se rasgue; cosen el escroto a la piel de los muslos. Cosen los pechos y, con firmeza, un botón de cuatro agujeros en cada tetilla; pueden conectarlas entre sí mediante un elástico que pase por los agujeros de los botones. *Y ahora pueden pasar a la segunda fase:* 4) Pueden optar por ponerme de bruces sobre la mesa y entonces quedaré atado panza abajo, pero con las piernas juntas, y también las piernas, y todo el cuerpo amarrado con fuerza; 5) Me azotan, por lo menos cien veces, en las nalgas y los muslos; 6) Me cosen ahora las nalgas juntas, a lo largo. Hacerlo con fuerza, con hilo doble y anudando cada puntada. Si estoy sobre la mesa me deben atar ahora al poste; 7) Me dan cincuenta palmadas en las nalgas; 8) Si quieren potenciar la tortura y llevar la amenaza hasta el extremo, me pueden clavar las agujas hasta el fondo en las nalgas; 9) Entonces me pueden atar a la silla; me dan treinta azotes en los pechos y me clavan las agujas más pequeñas; si desean, las pueden calentar al rojo antes de hacerlo, todas o algunas. Debo de estar amarrado a la silla con las manos a la espalda para que el pecho sobresalga. No me referí antes a las quemaduras, porque dentro de poco me entregan un examen médico y esas heridas tardan en curarse.”⁵⁴

⁵³ J.G.Ballard en *The Atrocity Exhibition*, en V.Vale y Andrea Juno, eds, (San Francisco, Re/Search Books, 1990), p. 68. Citado por Kauffman, Linda S, *Op Cit*, p. 50.

⁵⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, capítulo seis del ensayo independiente “How Do You Make Yourself a Body without Organs”, 1974, p. 150.

Deleuze y Guattari comentaron que “Esto no es una fantasía; es un programa”; un programa que Bob Flanagan llevaba metodológicamente al pie de la letra en su propio cuerpo, controlando absolutamente al otro, u a otros dominadores o meros peones, dispuestos a obedecer sus instrucciones y el “programa” para construir su “cuerpo masoquista”.

Ese cuerpo hermanado en el dolor y en los instrumentos de tortura con el cuerpo de la Erika de Jelinik; con el de Brus en plena acción; con el de Atehy atravesado por jeringuillas; con el de Opie tatuándose con una cuchilla de afeitar la palabra “Pervert”...; hermanado finalmente con el cuerpo crucificado de las pinturas renacentistas que desempeña, según declaran Deleuze y Guattari :

“el papel de un cuerpo completo sin órganos, un lugar de conexión para todas las máquinas del deseo, un lugar de ejercicios sadomasoquistas en el cual se libera la alegría del artista.”⁵⁵



Bob Flanagan *100 Reasons*, 1991, Video, 6´41´´, Ton Farbe.

⁵⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, capítulo seis del ensayo independiente “How Do You Make Yourself a Body without Organs”, 1974, p. 153.

VI. CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación, no hemos pretendido realizar una crónica historiográfica de los comportamientos sexuales extremos, ni una arqueología contemporánea de las representaciones artísticas de los fantasmas sexuales, sino, especialmente, desentrañar la vinculación de la sexualidad y el exceso con la búsqueda de una “verdad” *foucaultiana*, si se nos permite la expresión. Una verdad incierta, perturbadora, indefinida e inconclusa, tal vez inexistente (y por supuesto, rebatible), y la hemos buscado tanto en los discursos represores del Poder y sus Políticas coercitivas del Cuerpo, como en las disciplinas extremas a las que los artistas someten su cuerpo o el de otros, y fundamentalmente en los discursos de los vivisectores del deseo, el derroche y la muerte; de Sade, Bataille y Foucault.

Este último escribió en 1976, al final de *La Voluntad de saber*, que el sexo se había convertido en “el punto imaginario por el cual cada uno debe pasar para tener acceso a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, a su identidad”. Así pues, la omnipresencia del sexo, tanto en las esferas de lo público como en lo privado, es lo que ha marcado a la sexualidad (entendida como una identidad fantasmática, el yo más íntimo y secreto, que se encarna y escenifica) en el corazón de nuestra investigación. Los interdictos sobre la sexualidad y la transgresión de los mismos han sido el eje antagónico sobre el cual han girado los discursos y las creaciones artísticas analizadas.

Las imágenes que hemos seleccionado, como fundamento y apoyo de nuestra tesis, nos colocan ante la realidad de un cuerpo sexuado en extremo, supliciado, abyecto y excesivo, perturbador y ofensivo a veces (según para quién), abierto en canal, rezumando sangre, sudor y semen por todos sus orificios (los naturales y los “contranatura”). Se trata de un cuerpo que tiene tanto de símbolo como de crueldad, de belleza y de obscenidad,

de metáfora y de pura carnalidad, de construcción cultural y de deseo pulsional.

Es un cuerpo surcado por marcas, cicatrices, heridas y modificaciones corporales extremas, y desgarrado por pulsiones antagónicas en su interior: lo masculino v.s. lo femenino, dominación/sumisión, placer/dolor, deseos y fantasmas que tienen su realización y resolución catártica en las escenificaciones sadomasoquistas y fetichistas y en los simulacros de muerte: puras estrategias de disolución y “perversión” que transgreden las reglas del juego, los roles genéricos, los límites corporales y los tabúes morales.

El antagonismo entre lo que el Poder, su lenguaje institucional y las construcciones culturales dictaminan e imponen y las transgresiones que las Figuras del Exceso simbolizan, nos han conducido a la reversibilidad de los signos y de las estrategias. A modo de recapitulación de nuestros argumentos, objetivos, discursos e imágenes debemos sintetizar nuestras conclusiones más significativas, que, por paradójico que sea, a veces son ambivalentes. Los concretamos en los siguientes ejemplos:

Las Figuras del Exceso femeninas son vistas desde la óptica masculina como ídolos de perversidad y representaciones del deseo y/o la pérdida del poder fálico; como encarnaciones de la monstruosidad del deseo devorador femenino y suponen la condensación de los arquetipos misóginos y patriarcales. Sin embargo, también pueden ser vistas y reivindicadas como poderosas imágenes de seducción y fuerza femeninas en lucha por liberarse de dichos arquetipos, o en asumirlos positivamente: la reversibilidad de los signos.

No existen prácticamente producciones artísticas realizadas por mujeres en las que el hombre tenga ese papel tan negativo o monstruoso. Únicamente en la literatura erótica y S/M (como la de Pauline Reage o Única Zurn) existe la figura del hombre como el “controlador del deseo y administrador del dolor y el placer”, una especie de ídolo de perversidad masculino, aunque es más bien un “bello tenebroso”. Pero en general no

existen imágenes plásticas realizadas por mujeres en las que el hombre esté descuartizado o mutilado. A lo sumo en situaciones sadomasoquistas reales, voluntarias y consentidas, o simbólicas como en la obra de Nancy Grossman.

Las figuras del Exceso masculinas realizadas por hombres tienen dos vertientes: una, la del *lustmörder*, el sádico enemigo exterminador de la mujer (por temor, odio o impotencia) y la otra es la del sadomasoquista (hetero u homosexual) visto como transgresor de las construcciones culturales de género, e inmerso en la dinámica reversible de la dominación / sumisión.

Como conclusiones globales especificamos los siguientes puntos:

1º Las sexualidades extremas son una fuente de creación artística innegable y una forma de cultura (nos negamos a llamarla subcultura) contra la intolerancia y la represión. Hemos visto como sus representaciones condensan discursos relacionados no sólo con la sexología, sino también con diversas humanidades afines (psicoanálisis, filosofía, medicina, antropología, mitología, literatura, teoría *queer*, discursos culturales, etc.). Los artistas que se han adentrado en este territorio estigmatizado (o considerado como pornográfico, perverso y pervertido, patológico, en suma) han creado nuevas miradas y espacios de conocimiento de la sexualidad, de sus temores y tabúes fuertemente enraizados desde la antigüedad, de las represiones y los límites en cuanto al cuerpo, el exceso, el dolor y la muerte. Entendemos, basándonos en Foucault, que los peligros reales están en el sadismo institucionalizado del Poder, en lo que se prohíbe y en lo que se permite en materia de sexualidad, no en las prácticas S/M, por extremas e intensas que sean (siempre y cuando sean consentidas por los participantes). El S/M es la erotización de las estrategias del Poder, pero desde el goce, desde el dolor y el placer.

2º Las figuras del Exceso femeninas son los objetos del sadismo de la mirada masculina (el *voyeurismo* sádico según Laura Mulvey); una mirada que va acompañada de una violación real y metafórica de sus cuerpos. Ellas son convertidas en fetiches sadomasoquistas o necrófilos, según el Pygmalion que las idealiza o las masacra. La creación del fetiche proyecta la figura del fantasma y fija la estructura más íntima del inconsciente en el mundo físico; el cuerpo excesivo desborda la noción de belleza y de obscenidad culturalmente establecidas, recreando los mitos y miedos de la sociedad y la misoginia masculina. Las mujeres ferales, vampiras y *femme fatales*, son la encarnación de dichos miedos masculinos a la anatomía imaginaria femenina (vagina dentada). Las Venus mutiladas y evisceradas, son la estetización del fetichismo de la muerte y la violenta respuesta masculina a dicho terror. Estas anatomías imaginarias simbolizan el miedo masculino hacia la mujer y no sólo en las creaciones de la antigüedad o finiseculares, también en las vanguardias y en las creaciones contemporáneas.

El orden patriarcal masculino se sustenta en fantasías, temores, deseos y frustraciones condensados en mitos y leyendas, y se sostiene por las religiones (especialmente las fundamentalistas) y mitologías que crean las construcciones socioculturales de lo que debe ser lo masculino y lo femenino: Todo un universo o base de datos de arquetipos y estereotipos arcaicos e ideales tenebrosos, de órdenes y leyes, interdictos y tabúes, de opuestos, segregaciones y exclusiones sangrantes entre los sexos. Todas estas construcciones socioculturales (que se retroalimentan y auto justifican mutuamente) sobre el género reflejan el miedo obsesivo del hombre por perder el poder, y se difunden y perpetúan en las creaciones culturales, mayoritariamente masculinas, que refuerzan esas ideas y ese orden patriarcal.

3º Los *lustmörder* de Grosz, Dix y Schlichter desvelan la fascinación colectiva por las formas más siniestras y destructoras del sexo; son unas Figuras del Exceso tan extremadamente violentas que únicamente han tenido continuidad en su versión cinematográfica y en los videojuegos hiperviolentos (prácticamente no hay representaciones plásticas de asesinos en serie en la actualidad). Dix, especialmente, refleja en sus obras el odio, codicia, resentimiento, lujuria e impotencia masculina más exacerbados contra la mujer. Sus ficciones extremas teatralizan las fantasías más sádicas y macabras como un exorcismo de la angustia de muerte. Rudolf Schlichter, por el contrario, y desde su condición de masoquista y fetichista adorador de las mujeres, aunque recreaba asesinatos de ellas nunca profanaba o se encarnizaba con sus cuerpos como Dix o Grosz. Como señalaba Jean Genet, "el escenario es un lugar vecino de la muerte en el que todas las libertades están permitidas", y es en las artes plásticas, en su campo representacional y figurativo, donde ese desbordamiento de los límites psíquicos y físicos se transforma en propuestas estéticas extremas pero reales, reflejo de las pulsiones destructivas y homicidas. Por paradójico que sea, las obras que podrían haber sido una denuncia contra los asesinos en serie, se convirtieron en una muestra más de la admiración (no exenta de horror) y glorificación del asesino sádico más arquetípico y representativo de la misoginia exacerbada: Jack The Ripper.

4º Las contrafiguras masculinas del Exceso (aparte de los *lustmörder*) son los *leathermen* y/o los sadomasoquistas. Aunque en menor número, también existen imágenes fetichizadas, de hombres sometidos, humillados, travestidos, atados, sometidos a suplicios y sevicias. Lo interesante es que suelen ser obras autoreferenciales del creador y de su mundo (Flanagan, Athey, Mapplethorpe, La Bruce) El hombre es objeto de deseo del hombre, y objeto de deseo de sí mismo y sujeto fetichista y/o sadomasoquista. Las obras de mujeres artistas representando al hombre

objetualizado, excepto Nancy Grossman, son escasas, aunque existen autoras, japonesas y europeas, que en el mundo del manga inciden en la representación de chicos y chicas jóvenes en variadas posturas BDSM. Su estudio queda fuera de nuestras coordenadas espacio-temporales, ya que pertenecen sobre todo a los finales del siglo XX e inicios del XXI.

5º. Las imágenes y estrategias de Grossman, Mapplethorpe, Athey y Flanagan no son sólo sexo extremo, sino que cuestionan las construcciones culturales de género sobre la masculinidad y la feminidad, la dominación y la sumisión y sobre la propia “normalidad” de la heterosexualidad. Flanagan especialmente, visibiliza la fragilidad y al mismo tiempo la dureza del cuerpo humano, enfermo, fracturado, desacralizado y mancillado. Athey asume los principios del “Teatro de la Crueldad” de Artaud y los trasciende, incidiendo en el carácter sacrificial, humano y a la vez sagrado, del cuerpo, de la falacia de las religiones institucionalizadas (los santos torturados son la sublimación de las pulsiones sádicas y las sexualidades reprimidas) y de la autodestrucción como forma de auto conocimiento de la dual identidad de víctima y verdugo o *master and servant*. El exceso *batalliano*, el éxtasis suicida de Mishima y el misticismo sadomasoquista de los mártires se conjugan en sus cuerpos y en sus *performances*.

6º En este análisis sobre **el cuerpo, sus límites y las transgresiones** de los mismos, el exceso, hemos visto las obras de artistas que, mediante la mascarada, el fetiche y los sacrificios escenifican rituales de dolor y muerte, en los que el cuerpo y la sexualidad forman parte de la teatralización de las fantasías y de la encarnación de los fantasmas. Pero no son únicamente representación o simulacros: es presencia real, sangre y sufrimiento corporal auténticos. Lo que ellos realizan y experimentan no son tan sólo los límites de la ficción, sino también, y sobre todo, el umbral variable de tolerancia que la sociedad está dispuesta a permitir, ya que el

cuerpo y la sexualidad son el campo de batalla simbólico del ejercicio del poder, y el arte constituye un desafío contra el mismo. Estos artistas con sus discursos y obras, bordean la frontera de lo decible y lo indecible y lo trasgreden. En sus quiméricos escenarios la realidad está muy presente, y es la sociedad la que censura cuando lo imaginario revela la naturaleza dura, violenta e intragable de lo real.

7º Las Políticas coercitivas del Cuerpo han sido siempre un instrumento de control y dominación fundamental de las sociedades patriarcales más autoritarias y reaccionarias. El control del cuerpo por parte del Poder institucionalizado y sus adláteres, desde su concepción hasta su muerte (y el más allá infernal para quien no cumpla), pasa indefectiblemente por el control férreo y absoluto de la sexualidad y de sus “perniciosas” imágenes. La mayor parte de las medidas son encaminadas a fomentar la sexualidad reproductiva y heterosexual, con las consiguientes construcciones socioculturales del género y de las sexualidades normativas como fundamentos del estatus patriarcal. Frente a esa sexualidad institucionalizada se alzan simbólicamente las sexualidades transgresoras por ser improductivas, estériles y “perversas”. Las imágenes que las representan son subversivas por enfrentarse a los interdictos que frenan la visibilidad y multiplicidad de los placeres. Hemos visto cómo la mayor parte de los artistas analizados, desde Grosz a Athey, han sufrido la censura de sus obras, consideradas poco menos que pornografía, y a ellos tachados de terroristas de la moral o lo que Angela Carter definía como “el pornógrafo como terrorista”. Michel Tournier consideraba igualmente que “en el seno de cada civilización el hombre de cultura es percibido como un intruso peligrosamente disolvente que debe ser eliminado”. Las artes plásticas, dada la hipervisibilidad de su lenguaje visual, son las más “peligrosas” y fácilmente detectables por los censores.

8º No hay un sólo cuerpo ni una única sexualidad ni un solo deseo conforme a la moral establecida. Todos los tabúes, interdictos y prohibiciones que la sociedad crea en torno a esto, en su afán regulador, y excluyente, son transgredidos por las obras de estos artistas. Cada una de sus obras encarnan a los fantasmas privados que devienen en públicas transgresiones. Los artistas nos enfrentan con la angustia provocada por sus imágenes, esa angustia que Bataille vinculaba al desorden de la sexualidad, ese factor indomable e irreductible del ser humano que escapa al control de la sociedad. Ellos y sus obras no nos liberan de nada, a no ser de los límites de lo decible; no nos curan de nada, a no ser de ese miedo ancestral ante la realización de nuestros propios deseos aunque nos conduzcan al abismo, o precisamente por ello. Los tabúes van unidos siempre a los placeres, por el principio de contradicción de que los obstáculos siempre sirven para duplicar el deseo y alimentar la pasión. El otro es tanto más seductor cuanto menos accesible es, cuanto menos espiritual y más instintivo o cruel.

9º La crueldad unida a la sexualidad es el paradigma de la reversibilidad de los signos, la inversión de las jerarquías y la seducción de los extremos: utilizada como herramienta de castigo del sadismo institucionalizado y consagrado (fascismo puro y duro) del Poder Terrenal y Espiritual, y como prácticas sexuales transgresoras y parte del proceso de reinención del individuo como sujeto soberano dueño de su propio cuerpo, aunque sea a un nivel puramente de fantasía privada, ya que según Judith Butler el sujeto está condicionado a las restricciones impuestas por la sociedad. El sadismo recoge la imaginería occidental sobre el deseo, y es la inversión dialéctica del masoquismo. No se refieren únicamente a las prácticas sexuales sino a las actitudes vitales que en mayor o menor medida, devienen naturales para la humanidad. Son el emblema de las fuerzas físicas y psíquicas que expresan los conflictos emocionales y las pulsiones de vida y muerte. Sin embargo hemos de insistir en el hecho

diferenciador entre el S/M como juego de roles consentidos y “liberadores” y las representaciones artísticas de Athey, Mapplethorpe o Flanagan, contra el fascismo del sadismo institucionalizado y, por supuesto, en su radical diferencia con la violación real y el asesinato sádico sexual.

10º No dejamos de destacar la fascinación colectiva, por las formas extremas y ya decididamente aberrantes de la sexualidad unida a la violencia, tan presente no sólo en el cine de género de asesinos en serie y gore, en los hiperviolentos video-juegos y en la vida real: la violencia de género, desde la ejercida en el hogar hasta la inflingida por las formas patriarcales y religiones fundamentalistas (en forma de ablaciones e imposiciones del burka). Estas violaciones, ejercidas mayoritariamente contra la mujer, contra los niños y adolescentes, o incluso entre hombres, muestran el escaso valor que se da socialmente a la mujer y a lo feminizado: verbigracia, la peor humillación socialmente considerada a la que se puede someter a un varón heterosexual es ser utilizado, tomado, sodomizado como a una mujer. La supuesta dignidad del cuerpo masculino sigue siendo materia fácilmente ofensible, por tanto, casi siempre se le suele representar en actitud de dominio y poder. Los convencionalismos de género siguen siendo la constante en la vida real y en el arte.

11º Hemos procurado contextualizar el cuerpo trasgresor en relación con los interdictos sociales y los tabúes morales, culturales y sexuales de las últimas décadas del siglo XIX y sobre todo del XX, según las épocas y los autores. La pugna entre la interdicción y la transgresión ha sido cruenta y constante. Cada avance de la sexología ha ido acompañado de creaciones culturales que infringían los interdictos de sus coetáneos. Estas obras, son, por lo tanto, emblemáticas de las representaciones de sexualidades extremas, de las que incomodan al poder público establecido, aunque esas perversiones y obsesiones sean practicadas en privado por los mismos burgueses hipócritas, guardianes de la cultura y la moral, que

prohíben su exhibición pública. Sus obras desvelan los placeres perversos que se niegan, que se reprimen y/o que se finge que no existen. A nuestro entender, las imágenes de los autores seleccionados, sus figuras del exceso, representan visualmente la inestable metamorfosis del cuerpo y sus deseos, además desestabilizan y cuestionan no sólo el carácter de construcción sociocultural de los géneros y de las sexualidades sino también de las experiencias extremas, del dolor y de la muerte. El cuerpo y la sexualidad son un campo metodológico continuamente a revisar.

En este recorrido a lo largo del siglo XX, hemos comenzado por las obras primerizas de Grosz y Dix en 1913 hasta mediados los años 30. La comparación de sus obras con las de los artistas finiseculares ha sido necesaria por basarse sus figuras del exceso en las construcciones culturales de los géneros tan fuertemente cristalizados en el XIX. Hemos constatado la vigencia de sus figuras del exceso, los *lustmörder* y sus mujeres evisceradas, en el cine más *gore* y en la crónica negra.

La atípica obra de Henry Darger cubría un espectro temporal desde los años 30 hasta los 60, sin inscribirse en ninguna corriente artística excepto el "outsider art". Aunque su obra no se mostró públicamente hasta los años 90 y oficialmente no existía, su visión del paraíso terrorífico de los malos tratos y abusos a la infancia, no deja de tener plena vigencia y actualidad en nuestros días.

La obra de Nancy Grossman parte de los años 60 hasta los 80; abarca un espectro de tiempo en el que las libertades civiles y sexuales estaban en lucha con los poderes establecidos. En esta contienda, Robert Mapplethorpe por la audacia de sus creaciones en los años 70-80, fue blanco de las iras conservadoras, como Flanagan y Ron Athey en la década de los 90, o la marginación del mismo Bruce la Bruce en los ambientes artísticos.

Toda selección implica un proceso en el que se debe escoger a unos artistas y discursos teóricos en detrimento de otros, no menos interesantes, importantes y/o adecuados al tema elegido. Los escogidos lo han sido en función, por un lado, de lo relativamente desconocidos que son, como por ejemplo Darger o la misma Grossman; por la contundencia de sus *performances*, como Athey y Flanagan; o por mostrar un aspecto de sus obras menos difundido, como Grosz, Dix y Schlichter. A medida que la investigación progresaba, algunos de los artistas seleccionados han debido quedarse en el camino, ya que demandaban una investigación más profunda de cada uno de ellos. El tema es considerablemente amplio, así que hemos debido centrarnos en los que finalmente han aparecido para evitar la dispersión, lo enciclopédico o lo anecdótico.

La selección ha sido difícil y no dejamos de reconocer la insuficiencia en el tratamiento de un estilo tan sugerente y lleno de contrastes como el surrealismo, de los años 30 a los 40, del que apenas hemos mostrado obras clave de André Boiffard y Hans Bellmer relacionadas con los objetivos de esta tesis. Aunque hemos considerado que debido a la amplitud de artistas, teóricos y obras surrealistas, este movimiento se merecía más de una tesis completa y complementaria de esta investigación.

Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo:

Riesgos, Prejuicios y Represión de la Visibilidad de los Placeres. Representaciones de Sexualidades Extremas en el Arte y la Cultura del Siglo XX

Palabras clave:

Figuras del Exceso, Sexualidades Extremas, Políticas del Cuerpo, Visibilidad de los Placeres, Sadismo Público y Privado, Arte y BDSM, Interdicción, Transgresión, Eros y Thanatos, Estudios Culturales.

Nuestra tesis pretende exponer la relación entre las **Políticas del Cuerpo**, utilizadas por parte del Poder como medio de construcción y coerción de los cuerpos, del sexo y del género, y, por el contrario, cómo las creaciones culturales a las que denominamos **Figuras del Exceso** suponen una manifestación de placeres transgresores que ponen en entredicho la naturaleza misma de los mecanismos de abuso del poder.

Estas fuerzas antagónicas se ejercen sobre el campo de batalla que es el cuerpo; por lo tanto, y en **primer lugar**, es preciso contextualizar **el cuerpo** en relación con las políticas que sobre él actúan en las diferentes épocas del siglo XX analizadas. El cuerpo ocupa y habita un lugar en variados espacios, no sólo en su ámbito privado, o en lo meramente físico/psíquico, sino que también es sujeto y objeto en los espacios sociales, políticos, culturales, científicos, médicos, religiosos, etc.

Este cuerpo es una sede de experimentación donde actúan dichos ámbitos, que regulan tanto las sensaciones e experiencias íntimas e individuales como las públicas y colectivas, mediante leyes, normas, interdictos y etiquetas corporales de interacción del individuo con la sociedad, dictadas e instauradas por las **Políticas del Cuerpo**. Esto supone la pérdida o desposesión de la identidad privada; el individuo se siente vigilado, deseado, sometido, manipulado, rechazado en y por su cuerpo;

pendiente no de sus deseos sino de la escrutadora mirada de los otros que lo definen, construyen o destruyen ideológica, social, cultural y sexualmente.

En **segundo lugar**, analizamos a los artistas, escritores y pensadores que han cuestionado las construcciones socioculturales acerca del sexo, género, identidad, raza y/o ideología determinadas desde la hegemonía del conservadurismo y fundamentalismo moral. Sus creaciones las hemos definido como **Representaciones de Sexualidades Extremas en el Arte**. Son creaciones culturales que abordan la problemática de la identidad, las experiencias y los intercambios de roles genéricos y la pluralidad de los placeres. Estas producciones suponen un atisbo crudo, nítido o turbio de las prácticas sexuales más clandestinas, estigmatizadas o ignoradas.

Frente a las políticas represoras del cuerpo sólo cabe la trasgresión, la reivindicación del cuerpo, sus deseos y sus prácticas sexuales en el ámbito no sólo privado sino también en el público. Recordemos como la frase emblemática de las feministas fue “Lo personal es político”; desde ese punto de partida en todos los ámbitos ajenos y marginados del poder institucionalizado, se iniciaron y/o cristalizaron los movimientos de liberación sexual (feminismos, gays y lesbianas, transexuales) que transformaron radicalmente la gestión privada e íntima de los cuerpos, y la visibilidad de los placeres devino en asunto o problema público.

**Figures of Excess and Body Politics:
Risks, Prejudices, and Repression of the Visibility of the
Pleasures. Representations of Extreme Sexualities in Art and
Culture of the Twentieth Century.**

Key Words:

**Figures of excess, Extreme sexualities, Political correctness of the
body, Visibility of the pleasures, Public and private sadism,
Art and BDSM, Prohibition, Transgression, Eros and Thanatos,
Cultural studies.**

Our thesis tries to show the relationship between the politics of the body, used for power as a means of construction and coercion of the bodies, of sex and of markind, and in contrast, how cultural creations which dominate us, Figures of excess imagine a manifestation of transgressory pleasures that put in doubt the same nature of the mechanisms in the abuse of power.

These antagonistic forces practise in the battlefield, which is the body: therefore, and in the first place, it is necessary to contextualise the body in relation to the politics which were functioning in the different periods of the twentieth Century. The body occupies and lives in various places, not only in its private context, or in merely physical / mental states, but that it is also a subject and object in social, political cultural, scientific, medical and religious places, etc.

This body is a seat of experimentation where certain boundaries work and control the sensations and intimate experiences , as well as public and collective ones , by means of laws rules, prohibitions and body etiquette (good behaviour) of the interaction between the individual and society , dictated by and insaturated in the political correctness of the body. This supposedly causes the loss of possession of private identity ; the individual feels watched , held , captive , manipulated , rejected for his body ;

depending , on his wishes (or desires) , but on the scrutinizing looks of others who define , build or destroy ideology , social , cultural or sexually.

Secondly, we analyse the artists, writers and thinkers who have questioned the social/cultural constructions of society and culture relating to sex, types, class , identity , race and or ideology determined from the hegemony of conservatism and fundamentalistic morals. Their creations we have defined as Representatives of Extreme Sexualities in Art. They are cultural creations that deal with the problems of identity, the experiences and Exchange of role types and the plurality of pleasures. They are a raw indication, clear or cloudy, of the sexual practices most secrets, stigmatized or ignored.

Opposite the political repressors of the body, is only left the transgression, the indication of the body, its desires, and its sexual practices in nor only private ambience, but public too.

We remember the emblematic phrase of the feminists which was, “the political is personal”. From this parting shot in all different fields , connected marguialised in the institutionalized power, they iniciate and for cristalize the sexually liberated movements (feminists, gays and lesbians, transexuals) that transform radically the private management and intimacy of bodies and the visibility of the pleasures as a matter of public concern.

Figures de l'excés i polítiques del cos :
Riscs, prejudicis i repressió de la visibilitat dels plaers.
Representacions de sexualitats extremes
en l'art i la cultura del segle XX.

Paraules clau:

Figures de l'excés, sexualitats extremes, polítiques del cos, visibilitat dels plaers, sadisme públic i privat, art i BDSM, interdicció, transgressió, Eros i Thanatos, estudis culturals.

La nostra tesi pretèn exposar la relació entre les polítiques del cos, utilitzades per part del Poder com a mitjà de construcció i coerció dels cossos, del sexe i del gènere, i, al contrari, com les creacions culturals a les que denominem Figures de l'Excés suposen una manifestació de plaers transgressors que posen en entredit la natura dels mecanismes d'abús del poder. Estes forces antagòniques s'exercixen sobre el camp de batalla que és el cos; doncs, en primer lloc, cal contextualitzar el cos en relació amb les polítiques que actuen sobre ell en les diferents èpoques del segle XX analitzades.

El cos ocupa i habita un lloc en distins espais, no sols en el seu àmbit privat, o en allò simplement físicipsíquic, sinó que també és subjecte i objecte en els espais socials, polítics, culturals, científics, mèdics, religiosos, etc. Este cos és una seu d'experimentació on actuen aquests àmbits i que regulen tant les sensacions i experiències íntimes i individuals com les públiques i col·lectives, a través de lleis, normes, interdictes i etiquetes corporals d'interacció de l'individu amb la societat, dictades i instaurades per les Polítiques del Cos. Açò suposa la perda o despossessió de la identitat privada; l'individu se sent observat, desitjat, sotmés, manipulat, rebutjat en i pel seu cos; pendent no dels seus desitjos sinó de l'escrutadora mirada dels altres que el defineixen, construeixen o destrueixen ideològica, social, cultural i sexualment.

En segon lloc, analitzem als artistes, escriptors i pensadors que han qüestionat les construccions socioculturals referent al sexe, gènere, identitat, raça o ideologia determinades des de l'hegemonia del conservadurisme i fundamentalisme moral. Les seues creacions les hem definit com a Representacions de Sexualitats Extremes en l'Art. Són creacions culturals que aborden la problemàtica de la identitat, les experiències i els intercanvis de rols genèrics i la pluralitat dels plaers. Són un índex cru, nítid o trèbol de les pràctiques sexuals més, clandestines, estigmatitzades o ignorades.

Front a les polítiques repressores del cos sols cap la trasgessió, la reivindicació del cos, els seus desitjos i les seues pràctiques sexuals en l'àmbit no sols privat sinó també en públic.

Recordem com la frase emblemàtica de les feministes va ser "Allò personal és polític" des d'eixe punt d'eixida en tots els àmbits aliens i marginats del poder institucionalitzat, es van iniciar i cristalitzar els moviments de liberació sexual (feminismes, gais i lesbianes, transexuals) que van transformar ràdicalment la gestió privada i íntima dels cossos, i la visibilitat dels plaers divins en assumpte o problema públic.

• BIBLIOGRAFÍA.....

- **AA.VV.**, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2006.
- AA.VV, *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Tres volúmenes. Taurus. Madrid, 1990.
- AA.VV, *Historia del Cuerpo*, Tres volúmenes. Taurus historia. Madrid, 2006.
 - *Del Renacimiento a la Ilustración.*
 - *De la Revolución francesa a la Gran Guerra.*
 - (III) *Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*
- AA.VV, *SADE ilustrado*. Ediciones Peralta, Madrid, 1978.
- AA.VV, *The Fabric of Body*. Roberts & Tomlinson. -- Clarendon Press. Oxford, 1992.
- **ALIAGA, JUAN VICENTE**, *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX.*, Akal / Arte Contemporáneo, Madrid, 2007.
- ARDENNE, PAUL, *Extrême. Esthétiques de la Limite Dépassée*, Flammarion, 2006.
- ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, Pocket Edhasa, Barcelona, 1990.
- BALLARD, J. G., *La exhibición de las atrocidades*, Minotauro, Barcelona, 2002.
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
 - *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997.
 - *Sobre Nietzsche: Voluntad de suerte*, Taurus, Madrid, 1984

- *Historia del ojo. La sonrisa vertical*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- *El verdadero Barba-Azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- BARTHES, ROLAND: *Sade, Fourier, Loyola*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- BAUDRILLARD, JEAN, *El otro por sí mismo*, Editorial Anagrama. Barcelona, 1988.
- *Las estrategias fatales*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1984.
- *De la seducción*. Cátedra Editorial, S.A. Madrid, 1989.
- BILBENY, NORBERT, *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- BOLLON, PAUL, *Rebeldía de la máscara*, Espasa - Calpe, S.A., Madrid, 1992.
- BORNAY, ERIKA, *Las hijas de Lilith*,. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2004.
- BOURDIEU, PIERRE, *La dominación masculina*, 2000.
- BUZZATTI, GABRIELA Y SALVO, ANNA, *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*,. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Valencia. 1999.
- BUTLER, JUDITH, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México, 2001.
- CALIFIA, PAT, *El don de Safo. El libro de la sexualidad lesbiana*, Talasa Ed. S.L. Madrid, 1997.
 - *Los secretos del sadomasoquismo*, Martínez Roca, Barcelona, 1993.
- CARTER, ANGELA, *La mujer sadiana*. Edhasa. Barcelona, 1981.

- CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Orden y Caos. Lo monstruoso en el Arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
 - *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Colección Arte, Estética y pensamiento. Edita Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1996.
 - *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Egales. Barcelona-Madrid, 2004.
 - CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. (ed.) *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Colección Signo Abierto. Conselleria de Cultura de Valencia, 1999.

- DE DIEGO, ESTRELLA, "Chicas de Cabaret", texto incluido en el ciclo de conferencias de *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Colección Signo Abierto. Conselleria de Cultura de Valencia, 1999.

- *El Andrógino Sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, La Balsa de la Medusa. Visor. Madrid, 1992.

- DELEUZE, GUILLES, *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel*, Taurus Ed. S.A. Madrid, 1973.

- DELEUZE, GUILLES Y GUATTARI, FÉLIX, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2002.

- DE QUINCEY, THOMAS, *Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Alianza Ed. Madrid, 1994.

- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Venus rajada*,. Editorial Losada. Madrid, 2005.

- DIJKSTRA, BRAM, *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*,. Debate. Madrid, 1994.

- DOODS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1983.
- DOUGLAS, MARY, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- ELIADE, MIRCEA: *Mito y Realidad*, Editorial Labor, Punto Omega, Barcelona, 1985.
- *Lo Sagrado y lo Profano*, Editorial Labor, Punto Omega, Barcelona, 1985.
- ESLAVA, JUAN, *Verdugos y Torturadores*, Ediciones Temas de Hoy, S. A. (T. H.) Madrid, 1991.
- ECO, HUMBERTO, *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1994.
- *Historia de la sexualidad*, (tres volúmenes), Siglo XXI, Madrid, 1977.
- FREUD, SIGMUND, *El Yo y el Ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Más allá del principio del placer*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
 - *Lo siniestro*, Torre de Viento, Palma de Mallorca, 2001 .
- FRITSCHER, JACK, *Mapplethorpe. El fotógrafo del escándalo*, Martínez Roca, Barcelona, 1995.
- GIL CALVO, ENRIQUE, *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama. Barcelona, 2006.
- GIRARD, RENÉ, *La Violencia y lo Sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- GOLDARACENA, CELSO, *Bataille y la Filosofía*, Eris, La Coruña, 1996.
- GOMBROWICZ, WILTOD, *La seducción*, Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona, 1982.
- GRAVES, ROBERT: *Los Mitos Griegos*, Edhasa, Barcelona, 1987.

- GROSZ, GEORGE, *Un sí menor y un NO mayor*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1991.
- GUBERT, ROMÁN, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
 - *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- HÉNAFF, MARCEL, *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Ed. Destino, Barcelona, 1980.
- HOFFMAN, E.T.A.; *Los elixires del diablo*, Valdemar, Madrid, 1998.
- HUYSMANS, J. K., *Allá lejos (Là-Bas)*, Ediciones Prometeo. Valencia, 1976.
- JELINEK, ELFRIEDE, *La pianista*. Literatura Mondadori. Barcelona, 2004.
- JULIOS, ANTHONY, *Transgresiones. El arte como provocación*. Ed. Destino, Barcelona, 2002.
- KAUFFMAN, LINDA S., *Malas y Perversos. Fantasías en la Cultura y el Arte contemporáneos*. Cátedra, Universitat de València. Madrid, 2000.
- KLOSSOWSKI, PIERRE, *Sade mi prójimo. El filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid, 2005.
- KRISTEVA, JULIA, *Powers of Horror. An essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.
- LACAN, JACQUES, *El Seminario. Las Psicosis (libro 3)* Paidós, Buenos Aires, 1997.
- LAQUEUR, THOMAS, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- LE BRETON, DAVID, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1999.

- *Antropología del Dolor*, Anagrama. Barcelona, 2002.
- LUCIE-SMITH, EDWARD, *Sexualidad en el arte*, Destino, Barcelona, 1992.
- MAISONNEUVE, JEAN, *Modelos del cuerpo y psicología estética*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1984.
- MICHEL, REGIS, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2001.
- MILLER, JAMES, *La pasión de Michel Foucault*. Editorial Andrés Bello. Barcelona, 1996
- MISHIMA, YUKIO, *Confesiones de una máscara*. Planeta, Barcelona, 1979.
- *Sed de amor*. Caralt Editor S. A., Barcelona, 1972.
- MULVEY, LAURA, "Placer visual y cine narrativo", *Documentos de trabajo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Publicado por Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Valencia. 1988.
- PALACIOS, JESÚS, *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*, Ed. Pandemonium. Madrid, 1998.
- *Desde el infierno. Una historia oculta del siglo XX*. Oberon, Madrid, 2004.
- PEDRAZA, PILAR, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Almadín, S.A. Valencia, 1983.
 - *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Valdemar, Madrid, 1998.
 - *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar, Madrid, 2004.

- PHELAN, ANTHONY, *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*,. Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'estudis i investigació. Valencia, 1990.
- PHILLIPS, ANITA, *Una defensa del masoquismo*, Alba Editorial, S. L., Barcelona, 1998.
- QUIGNARD, PASCAL, *El sexo y el espanto*. Editorial minúscula. Barcelona, 2005.
- TUBERT, SILVIA, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Editorial El Arquero, Madrid, 1988.
- RAYNAL, HENRI, *A los pies de Omphalos*, La sonrisa vertical, Tusquets Editores, Barcelona, 1984.
- RAVEN, ARLENE, *Nancy Grossman*, Catalog of artis's work. Hillewood Art Museum. C.W. Post Campus. Longa Island University, Brooksville, New York, 1991, p. 75.
- READER, PAUL, *Cárceles, verdugos, torturas*, Seuba Editores, Barcelona, 1997.
- REAGE, PAULINE, *Historia de O*, La Sonrisa Vertical, Tusquets, Barcelona, 1990.
- *Retorno a Roissy*, Biblioteca El Mundo. Unidad Edit. S. A., Madrid, 1998.
- RESSLER, ROBERT K., *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Alba Editorial, S. L., Barcelona, 2003.
- RIVIERE, JOAN, "Womaliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*. 1929.
- ROUX,JEAN-PAUL, *La Sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Ediciones Península, Madrid,1990.

- SACHER-MASOCH, LEOPOLD, *La Venus de las pieles*, Alianza Edit. Madrid, 1975.
- SCHENEIDER ADAMS, LAURIE, *Arte y Psicoanálisis*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1996
- SADE, D.A.F., *Filosofía en el tocador*, Edimat Libros, Madrid, 1998.
- *Los 120 días de Sodoma*, Editorial Mitre, Musa, Barcelona, 1987.
- SAMMOUN, MONA, *Tendance SM. Essai sur la représentation sadomasochiste*, La Musardine. París, 2004.
- SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux, S.L. Madrid, 1990.
 - *Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis*, Universitat de Valencia. 1997.
- SAURA, ANTONIO, *Sin coartada. Lo Bello y lo Obsceno*. Universitat de Valencia. 1990.
- SONTAG, SUSAN, *Bajo el signo de Saturno*, Edhasa, Barcelona, 1987.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1984.
- STRAFFER, FRITZ, *Historia del castigo y la tortura*, Ediciones Petronio, Barcelona, 1974.
- TATAR, MARIA, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1995
- TOURNIER, MICHEL, *El Rey de los Alisos*, Alfaguara. Buenos Aires, 2006

- WALKOWITZ, JUDITH, *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Feminismos, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1999.
- WEDEKIND, FRANZ, *Lulú. Espíritu de la tierra y La Caja de Pandora*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- *Una vida erótica. Diarios*, Muchnik Editores, Barcelona, 1989.
- WEEKS, JEFFREY, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa Ediciones S. L., Madrid. 1993.
- ZANOTTI, PAOLO, *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*, Turner, Fondo de Cultura Económica. 2007.
- ZOLA, ÉMILE, *La bestia humana*. Mundilibro, 1977.
- ZÜRN, ÚNICA, *Primavera sombría*. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1990.

• CATÁLOGOS.....

- AA.VV, "100 Drawings and Photographs". Matthew Marks Gallery. New York. USA. 2001
- AA.VV, "3 visiones de la guerra. Callot, Goya, Otto Dix ». Fundación Bancaja. Valencia. 2001
- AA.VV, "Allemagne Années 20. La Nouvelle Objectivité". Musée de Grenoble. France. 2003
- AA.VV, "Art et Resistance. Les peintres allemands de l'entre-deux-guerres » La collection Marvin et Janet Fishman. Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent 1995

- AA.VV, "Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preufens" Nationalgalerie Verlag Berlin. Germany. Preussen 2001
- AA.VV, "Fémeninmasculin. Le sexe a l'art » Gallimard. Centre Pompidou. Paris. 1995
- AA.VV. "Hans Bellmer. Anatomie du desir.". Gallimard. Centre Pompidou. Paris. 2006
- AA.VV, "Ich Und Die Stadt" Berlinische Galerie. Martin Gropius Bau. Berlin. Germany.1987
- AA.VV, "Lasar Segal / Otto Dix. Diálogos Gráficos" Museu de Arte Brasileira. São Paulo, 2002
- AA.VV, "Otto Dix. Metropolis" Fondation Maeght. Adagp. Saint-Pau, IParis. France. 1998
- AA.VV, "Otto Dix. Dessins d'une guerre à l'autre » Gallimard / Centre Pompidou.
- AA.VV, *Otto Dix. Das graphische Werk*, Aus der Schenkung Karsch Nierendorf and die Berlinische Galerie. Berlin. Germany.1999.
- AA.VV, *Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum belleville. Peter Weibel (HG.) 2003
- AA.VV, *Presumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux. France. 2000
- AA.VV, *SEX & CRIME. Von den Verhältnissen der Menschen*. Sprengel Museum Hannover. 1996
- AA.VV, *Surréalisme*, Roger Théron et Eve Théron. Editions de Chêne. 2001

- AA.VV, *The Body. Photoworks of the Human Form*, Thames & Hudson. Ltd. London, 1995
- AA.VV, *Überblick 1994. Ausgewählte Werke*, Michael Hasenclever Galerie KG. München. 1994.
- AA.VV, *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. 1993
- AA.VV, *Von der Dada-Messe zum Bildersturm. Dix+Berlin*, Staatliche Museen. Prefigischer Kulturbesitz. Berlin. Germany.1991
- ALIAGA, JUAN VICENTE, *Formas del Abismo, el cuerpo y su representación extrema en Francia (1930-1960)*, Koldo Mitxelena. Diputación foral de Guipuzcua. San Sebastián. 1994.
- ADES, DWAN & BARKER, SIMON, *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Hayward Gallery. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 2006.
- BARRON, STEPHANIE & WOLF-DIETER DUBE, *German Expressionism: Art and Society. 1909-1923*. Thames and Hudson Ltd. London 1997.
- COMBALÍA, VICTORÍA Y LEBEL, JEAN-JACQUES, *Jardín de Eros*, Electa. Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. 1999.
- DOURTHE PIERRE, *Bellmer. Le principe de perversion*. Jean-Pierre Faur éditeur, París, 1999.
- FLECKNER, UWE Y GÖRDÜREN, PETRA, *Das Wahre Gesicht Unserer Zeit*, Kunsthalle Zu Kiel. Germany. 2004.
- G. CORTÉS, JOSÉ MIGUEL, *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Koldo Mitxelena. Diputación foral de Guipuzcua. San Sebastián. 1997.

- *Cuerpos, memorias. Nobuyosi Araki / Larry Clark*, Edicions Alfons el Magnànim. Sala Parpalló. Diputació Provincial de València. 1994.
- GIBSON, MICHAEL, *El Simbolismo*, Taschen. Köln, 2006.
- GORDON, MEL, *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Feral House. Los Angeles. 2006.
- EBERHARD ROTERS, *George Grosz. Berlin / New York*. National Galerie Neue Berlin, 1994 / 1995.
- JENTSCH, RALPH, *George Grosz. Berlino-New York*. Skira editore, Milano, 2007
- *George Grosz. Los años de Berlín*, Exposición en la Collezione Peggy Guggenheim, Venecia y Colección Thyssen-Bornemisza. Electa, Milán. Italia. 1997
- KARCHER, EVA, *Dix*, Taschen, Köln, 1992.
- KRANZFELDER, IVO, *George Grosz, 1893-1959*. Taschen, Köln, 1994.
- LÖFFLER, FRITZ, *Otto Dix- 1891-1969. Œuvre der Gemälde*, Verlag aurel bongers Recklinghausen, 1981.
- LORENZ, ULRIKE Y ROCHLITZ, RAINE, *Otto Dix. Dessins d'une guerre à l'autre* Gallimard. Centre Pompidou. Paris. France. 2003.
- LORENZ, ULRIKE, *Otto Dix*. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia S.A. España. 2006.
- METZGER, RAINER, *Berlin in the Twenties. Art and Culture. 1918-1933*. Thames & Hudson. U.K. 2006.
- MICHALSKI, SERGIUSZ, *New Objectivity. Neue Sachlichkeit-Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, in the 1920s. 1919-1933*, Taschen, Köln, 2003.

- MISHIMA, YUKIO Y HOSOE, EIKOH, *BA – RA - KEI. Ordeal by Roses, Photographs of Yukio Mishima by Eikoh Hosoe*, Shueisha. Inc. Tokio. Japan. 1971
- PFÄFFLE, SUSE, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*. Ed. Verlag Gerd Hatje, 1991
- SABARSKY, SERGE, *Otto Dix*. Edition Cantz Stuttgart. Kuntshalle Berlin 1987

• ENCICLOPEDIAS.....

- *El Tercer Reich. Las SS*, 1º volumen. Time-Life, Rombo, Madrid, 1990.
- JEAN MARIE LO DUCA, *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo*, Editorial Daímon, México. 1979.
- PHILIPPE COUSIN, *SM. L'Encyclopédie du Sadomasochisme*, Ed. La Musardine, París, 2000

• FILMOGRAFÍA / VÍDEO.....

- BRUCE LA BRUCE, *Hustler White*, 1997
- JOHN MAYBURY, *El amor es el demonio. Estudio para un retrato de Francis Bacon*. 1998.
- JOCHEN HICK, *Sex Life in L.A.* , 1998
- PIER PAOLO PASOLINI, *SALÒ, o los 120 días de Sodoma*, 1975.
- *Lo que los hombres hacen a otros hombres*. "Documentos T.V." Documental basado en testimonios e imágenes de las experiencias de torturados por regímenes políticos, recogidos por Amnistía Internacional. Emitido en 1996 por T.V.2

- *Dolor es...* "Metrópolis". Documental dirigido por Stephen Dwoskin, guión de Barbara Plastch, emitido el 14-2- 1999 por T.V.2

• REVISTAS / COMICS.....

- QUASIMODO: Nº 7- Modifications corporelles. Printemps 2003. Montpellier. France
- *C.N.R. Radical*: Broc, O., "Lo último en arte extremo, Grupo Zeta, nº 2, Barcelona, 1998.
- *NEW LOOK*: Meller, A., "En nombre de la ley", (entrevista y reportaje sobre la tortura), nº 2, Barcelona, ha. 1985.
- *Lápiz*: nº 117. Morey, M., "Conjeturas sobre la máscara".
- *Obsesión. Selección de las mejores imágenes de sadomasoquismo*. Productos Compactos. Editorial Antalbe, S.A., Barcelona, 1986.
- *F.M.R.*: Pérez Sánchez, A., "Sguardo di tenebra. Jusepe de Ribera", Edizione italiana, nº 92, 5/1992.
- *RE / SEARCH. Modern Primitives*. Re / Search Publications, San Francisco, 1989.
- Willie, J., *Bizarre*, Taschen, Köln, Germany, 1996
- *VIRUS Mutations*, Associazione Culturale Mutation. Milán, nº 4 y 5. 1998.
- *Best of Bizarre*, Kroll, Eric, Taschen. Köln, 2001.
- *John Willie´s Bizarre*. Taschen, 1996.
- CREPAX, GUIDO, *Historia de O*, Editorial Lumen, Barcelona, 1979.
- WILLIE, JOHN, "Gwendoline", *STAR, comix y prensa marginal*, Barcelona, nº 17, 1976.

- *BIZARRE*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1996.
- ROCA, FLAVIA, "Sufrir por los que sufren", *Tótem*, Editorial New Comic, Madrid, nº 73, 1977.
- ROMAIN, "Prisionera del ejercito rojo", ídem.

IX. ÍNDICE DE IMÁGENES / Nº PÁGINAS / AAVV**II. POLÍTICAS DEL CUERPO**

- | | | |
|---|--|--|
| <p>31
Pier Paolo Pasolini
<i>Saló. Los 120 últimos días de Sodoma.</i> Italia, 1975.
Fotogramas de secuencias de la película.</p> | <p>32
Sabrina Harman
S/T. 2003
Fotografías de las torturas de la cárcel de Abu Ghraib. Irak.</p> | <p>35
Fotografo anónimo
S/T. 2003
Fotografías de las torturas de la cárcel de Abu Ghraib. Irak.</p> |
| <p>35 Autor anónimo,
S/T. Fecha desconocida
Autorretrato de un torturado por la dictadura chilena
Emitido en <i>Documentos</i> TV.1997</p> | <p>36
Autor anónimo
S/T. 2003
La soldado Lynndie England humillando a un preso en la cárcel de Abu Ghraib, Irak</p> | <p>36
Autor anónimo
<i>Humiliation</i>, 2006
Cartel de Amnistía Internacional</p> |

II. 1. EL SADISMO INSTITUCIONALIZADO Y CONSAGRADO EN EL ARTE

- | | | |
|---|---|--|
| <p>44
Jacques Callot
<i>La rueda</i>, (detalle)
Serie <i>Las grandes miserias de la guerra</i>. 1633.
Aguafuerte, 83 x 186 cm
Doc: <i>3 Visiones de la guerra. Callot, Goya, Dix</i>. Fundación Bancaja. 2001</p> | <p>45
Jacques Callot
<i>El estrapado</i>, (detalle)
Serie <i>Las grandes miserias de la guerra</i>. 1633.
Aguafuerte, 84 x 192 cm
Doc: <i>3 Visiones de la guerra. Callot, Goya, Dix</i>. Fundación Bancaja. 2001</p> | <p>47
Charpentier
<i>Le supplice du banc</i>, mediados del s. XIX.
Doc: <i>L'Encyclopédie du Sadomasochisme</i>. Ed. La Musardine Paris 2000</p> |
| <p>47
Autor anónimo, S/T.
Mediados del siglo XVI.
Grabado de la Inquisición,
Doc: <i>L'Encyclopédie du Sadomasochisme</i>. Ed. La Musardine. Paris 2000</p> | <p>48
Guido Reni
<i>San Sebastián</i>, 1611
Óleo sobre lienzo,
170 x 133 cm
Museo del Prado, Madrid</p> | <p>49
Eikoh Hosoe
<i>Yukio Mishima como San Sebastián</i> 1965.
Libro "Ordeal by Rose"
Fotografía, gelatina de plata</p> |
| <p>49
Pierre et Gilles,
<i>San Sebastian</i>, 1987.
Fotografía, 69 x 54 cm
Colección Water Haas, Zürich</p> | <p>49
Guido Reni
<i>San Sebastián</i>, 1615-16
Óleo sobre lienzo,
146 x 113 cm
Galleria di Palazzo Rosso, Genova</p> | <p>51
José Brito,
<i>Una mártir del fanatismo</i>, 1895.
Óleo sobre lienzo,
164 x 123 cm
Colección privada</p> |

51
Albert von Keller
Una mártir o Luz de luna,
1894.
Óleo sobre tabla,
170 x 145 cm
Colección Liebieg

53
Autor anónimo,
Ilustración para *Justine*,
de Sade. 1781. Grabado

53
Francisco de Goya
S/T, c.1810
Grabado, 23 x 17, 5 cm
Museo del Prado

54
Atribuido a un autor imitador
de Goya
La mujer degollada, c. 1800-
05.
Óleo sobre metal, 29 x 42 cm
Museo del Prado

53
Félicien Rops
*Las tentaciones de San
Antonio*, 1878. Lápiz de color,
73, 8 x 54 cm
Cabinet des Estampes,
Bibliothèque Royale Albert
ler, Bruselas

55
Francisco de Goya.
La Confianza. 1808.
Grabado, 23 x 17 cm
Museo del Prado

II. 3. MÁSCARAS DE HISTERIA.

LA MUJER DELINCUENTE, LA PROSTITUTA, LA MUJER NORMAL

75
Paul Sollier
Fotografía Sin título
Serie *Nouvelles Iconographie
de la Salpêtrière*, 1891.

77
Félicien Rops
El pulpo, siglo XIX
Grabado
17 x 21, 7 cm
Galerie 1900-2000, París

80
Paul Richer.
Ataque demoníaco
Dibujo del libro de P. Richer
*Études cliniques sur le grande
Hystérie ou hystéro-épilepsie*.
1881

83
Paul Richer.
Arcos de histeria.
Dibujos del libro
*Études cliniques sur le grande
Hystérie ou hystéro-épilepsie*.
1881

76
Paul Richer.
Histérica de Charcot.
Fotografía del libro de
Charcot y Richer,
Les démoniaques dans l'art
1881

77
Max Klinger
Erotismo bestial, 1895
Tinta sobre papel
15, 2 x 20, 7 cm
Galerie 1900-2000, París

81
Paul Regnard.
Fotografías y dibujo
*Visiones de histérico
epilépticas*.
Serie *Nouvelles
Iconographie
de la Salpêtrière*. 1891.

83
Grabado anónimo de un
hombre en arco de histeria,
s. XIX.

84
Louise Bourgeois.
Arco de Histeria, 1992-93
Bronce y técnicas mixtas.

76
Paul Richer
Arco de histeria
Dibujo del libro de P. Richer
*Études cliniques sur le grande
Hystérie ou hystéro-épilepsie*.
1881

79
Fotógrafo anónimo
Dos criminales. Pareja lesbica
Fotografías del libro
*La donna delinquente, la
prostituta e la donna normale*.
Cesare Lombroso. 1915.

82
André Brouillet
*Une leçon clinique de Charcot
à La Salpêtrière*. 1887
Óleo sobre lienzo,
300 x 425 cm.
Facultad de Medicina, París.

85
Félicien Rops
*Pornócrates (o la danza del
cerdo)* 1878. Acuarela y
pastel, 69 x 45 cm
Musée Félicien Rops, Namur

III. FIGURAS DEL EXCESO. EL GABINETE DEL DOCTOR LUSTMÖRDER.**III. 1. BERLÍN_ KABARET WEIMAR**

- | | | |
|---|--|---|
| <p>88
Espartaquistas en
Berlín, 1919
Fotografía
Landesbildstelle Berlin.
Berlín</p> | <p>88
Rosa Luxemburgo, 1919
Fotografía
Landesbildstelle Berlin,
Berlín</p> | <p>90
Tropas del "Pustch" con
esvásticas en Postdamer
Platz, 1920.
Fotografía.
Ullstein Bilderdienst, Berlín.</p> |
| <p>90
El Presidente von
Hindenburg y el Canciller
Hitler en 1933.
Fotografía:
Ullstein Bildberdienst. Berlín.</p> | <p>90
Guardias de las SA con
cautivos. 1933.
Fotografía:
Ullstein Bildberdienst. Berlín.</p> | <p>92
Oficial de las SS conduciendo
a mujeres gitanas a un campo
de concentración,
1940. Varsovia.
Fotógrafo anónimo.
Archivo Museo del Holocausto
Israel.</p> |
| <p>93
Arno Breker en su taller
escultórico en Berlín, 1936.
Fotografía
Ullstein Bildberdienst. Berlín.</p> | <p>93
Dibujante anónimo
Uniformes de las SA, las SS
y milicias nazis. 1933.
Doc. Gordon, Mel:
<i>Voluptuous Panic. The Erotic
World of Weimar Berlin.</i>
Feral House. Los Angeles.
2006.</p> | <p>94
Club el Dorado en su época
de esplendor, 1928/1932.
Berlín
Fotógrafo anónimo
Doc. Gordon, Mel: Op. cit.</p> |
| <p>94
Club el Dorado requisado por
los nazis como cuartel, 1933.
Berlín
Fotógrafo anónimo
Doc. Gordon, Mel, Op. cit.</p> | <p>97
Fotógrafo anónimo
Dos lesbianas viviendo
juntas como tía y sobrina.
Cross Dress-
Archivo Magnus Hirschfeld.
Doc. Gordon, Mel, Op. cit.</p> | <p>99
Quema de libros en la
Opernplatz de Berlín, 10 de
mayo de 1933.
Fotografía
Ullstein Bildberdienst. Berlín.
Archivo Museo del Holocausto
Israel.</p> |

III. 1. FRAÜLEIN WEIMAR. HIJAS DE LA NUEVA BABILONIA

- | | | |
|---|--|---|
| <p>101
Felicien Rops
<i>El Calvario</i>, 1882.
Serie "Las Satánicas".
Lápiz y acuarela,
24 x 16,5 cm
Musée Royal de Mariemont</p> | <p>104
Franz von Stuck
<i>Perseo y Medusa</i>, 1896.
Óleo sobre lienzo, 2
2" x 25"
Villa Von Stuck, Munich</p> | <p>104
Franz von Stuck
<i>Judith und Holofernes</i>, 1897.
Óleo sobre lienzo, 22" x 25"
Villa Von Stuck, Munich</p> |
| <p>105
Edward Munch
<i>Vampira</i>. 1893.
Óleo sobre lienzo, 91 x 109
cm
Munich-Museet, Oslo</p> | <p>105
W.A. Bouguereau.
<i>Orestes acosado por las
Erinias</i>, 1862. Óleo sobre
lienzo, 231 x 278 cm. The
Chrysler Museum of Art,
Norfolk, Virginia</p> | <p>106
Franz von Stuck
<i>El beso de la Esfinge</i>. 1895.
Óleo sobre lienzo, 20" x 22"
Villa Von Stuck, Munich</p> |

106
Franz von Stuck
Tilla Durieux como Circe,
1897.
Óleo sobre lienzo, 16" x 20"
Villa Von Stuck, Munich

109
Studio Manassé.
Madame Blaubart, 1931.
Fotografía, París
Doc. *Surréalisme*, Roger et
Eve Thérond. Editions de
Chêne. 2001

111
Felicien Rops
El Sacrificio, 1882.
Serie "Las Satánicas"
Grabado con barniz, 24 x
16,5 cm
Musée Félicien Rops, Namur

107
Rolf Armstrong
Some Bears, portada de
"Puck"
1915
Doc. GORDON, MEL, Op. cit.

110
Studio Manassé.
*Miss Bluebeard and Her
Victims.*
The Headless Man.
Das Magazin, August 1932.
Doc. GORDON, MEL, Op. cit.

113
Dibujante anónimo
Ilustración chica de cabaret
Das Magazin, 1927.

107
Panini
The Goat Sacrifice
(Sacrificio del chivo), 1926.
Doc. GORDON, MEL, Op. cit.

111
Fernand Khnopff,
Istar, 1888
Sanguina sobre papel, 16, 5 x
7 cm
Colección privada

114
Fotógrafo anónimo
Fotografía S/T, 1927.
Doc. GORDON, MEL, Op. cit.

III. 1.MARIA / FUTURA. ANDROIDE MALÉFICA

118
Fritz Lang
Secuencias de *Metrópolis*,
1926.
Brigitte Helm como Maria y
como la androide Futura.

121
Franz von Stuck
Salomé, 1896.
Óleo sobre lienzo, 16" x 20"
Villa Von Stuck, Munich

126
Franz von Stuck
Die Sünde (El Pecado), 1893
Óleo sobre lienzo, 124 x 95,5
cm
Nueva Pinacoteca, Munich

120
Fritz Lang
Secuencias de *Metrópolis*,
1926.
Johhan Fredersen (Alfred
Abel) y Rotwang (Rudol
fKlein – Rogge).

126
Fritz Lang
Secuencias de *Metrópolis*,
1926.
Brigitte Helm como Futura.

127
Ridley Scott
Blade Runner. 1982
Pris, (Daryl Hanna)
La replicante Nexus 6

121
Fritz Lang
Secuencias de *Metrópolis*,
1926.
Futura bailando en el
Yoshiwara,

126
Ridley Scott
Blade Runner. 1982
Zhora (Joanna Cassidy)
La replicante Nexus 6

III. 1.2.2. LOLA / LOA. NACIDA PARA EL MAL Y EL PLACER

131
Josef von Sternberg
Der Blaue Ángel, 1930.
Cartel de la película

131
Josef von Sternberg
Primer plano de Marlene
Dietrich en *Der Blaue Ángel*,
1930

132
Jeanne Mammen
Sie repräsentiert, Baile de
máscaras, 1928
Lápiz de color y pastel. 30 x
25 cm
Colección privada

133
Paul Kamm
 Ilustración, S/T1923.

135
 Autor anónimo
 Cartel del film *Der Blaue Ángel* 1930
 Litografía a color

141
 Fotografías de estudio
 Joseph von Sternberg
 y Marlene Dietrich
 Hollywood, 1940

134
Josef von Sternberg
 Secuencias de *Der Blaue Ángel*, 1930

136
Josef von Sternberg
 Secuencia de *Der Blaue Ángel*, 1930

135**Félicien Rops**
La Dame au Pantin, 1883
 (La mujer y el pelele).
 Acuarela y pastel, 69 x 45 cm
 Musée Félicien Rops, Namur

139
 Fotografía de estudio
 Joseph von Sternberg
 y Marlene Dietrich
 Hollywood, 1940

III. 1.2.3. LULU O LOS INFORTUNIOS DE LA FEMME FATALE

144
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Alemania. Secuencias del
 filme; inicio en el circo

147
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Secuencias del filme;

152
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Secuencias del filme; Gustav
 Diesel interpretando a Jack,
 the Ripper

144
 Dibujante anónimo
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Cartel del filme

150
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Secuencias del filme.

146
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Secuencias del filme; baile
 con la condesa lesbiana en su
 boda
151
G.W. Pabst
Loulou. La caja de Pandora,
 1929.
 Secuencias del filme; Louise
 Brooks con Gustav Diesel

III. 1.2.LUSTMORD O EL ASESINATO CONSIDERADO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

161/162
Robert Wiene
El gabinete del doctor
 Caligari, 1920
 Alemania. Escenas de la
 película; Cesare y Caligari.

163/164
 Fotografía ficha policiaca.
 Fritz Haarmann, 1924.
 Peter Kürten, 1931.

164/ 1652
Fritz Lang
 Secuencias de film "*M. El
 Murderers among Us*"- "M. El
 asesino entre nosotros."- 1931

166
Félix Vallotton
L'Assassinat, (El asesinato)
1893.
Xilografía
14,6 x 24,5 cm
Colección privada

169
H. M. Davringhausen
Der Träumer (El soñador),
1919. Óleo sobre lienzo, 121
x 119 cm.
Hessisches Landesmuseum,
Darmstadt

167
Ernst Ludwig Kirchner
Der Mörder (El asesino),
1913
Litografía a color, 50 x 65 cm
Museum of Modern Art. New
York,

170
René Magritte
L'Assassin menacé. (El
asesino amenazado) 1927.
Óleo sobre tabla, 150,4 x
195, 2 cm.
Fundación Kay Savage
Tanguy. MOMA. New York.

168
H. M. Davringhausen
Der Lustmörder (El asesino
sexual) 1917. Óleo sobre
lienzo, 119 x 148.5 cm.
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Munich.

173
Autor anónimo
Lustmord.
Óleo sobre lienzo
Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*

III. 2. GEORGE GROSZ. UN DANDY EN WEIMAR

175
George Grosz en su estudio
de Berlín, 1920 / 21.
Fotografía Ullstein
Bilderdienst, Berlín.

180
George Grosz
Weimarsch (1922).
Collage dada sobre postal de
François Boucher. 23 x 30,3
cm

182
George Grosz
Meistbietend, 1912.
Grabado con color, 28 x 22
cm.
Braunschweig,
Auktionshaus Brandes.

184
Alfred Kubin
Eine für alle
(Una para todos) 1900-02.
Plumilla, tinta china sobre
papel pergamino, 35.8 x 27.7
cm.
Museo Albertina, Viena.

185
George Grosz
Tatlinistischer Plan (Akt),
(Plano tatliniano), 1920.

178
Inauguración de la "Primera
Exhibición Internacional
Dada"
Burchard's Gallery, Berlín,
30 de junio 1920.
Obras de Grosz, Dix y
Schlichter

181
George Grosz
Dos mujeres. 1922.
Tinta y acuarela sobre papel
21 x 25 cm
Fundación Antonio Mazzota,
Milán

183
George Grosz
Circe, 1912/13.
Tinta, plumilla de bambú y
pluma. 21.2x 33.1cm.
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.

184
George Grosz
Selbstmörder
(Suicida), 1918.
Acuarela. 50.8 x 36.5 cm.
Galerie Nierendorf, Berlín.

186
George Grosz
Das Ende de Weges
(El final de la línea, 1913)

179
George Grosz
Der Liebeskranke
(El enfermo de amor), 1916.
Óleo sobre lienzo, 99.7 x 76.5
cm. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Dusseldorf.

181
George Grosz
Desnudo recostado (1916)
Tinta y plumilla, 35 x 23 cm.
Colección privada

184
George Grosz
La Putain, (1912),
Tinta, aguada y plumilla, 46 x
40 cm.
Colección privada.

184
George Grosz
Selbstmord
(Suicidio), 1916.
Óleo sobre lienzo, 100 x 77.6
cm.
Tate Gallery, Londres.

186
Fotógrafo anónimo
Frau Niepraschke
Fotografía 1912.

- Técnicas mixtas sobre papel, 41 x 29.2 cm.
Museo Thyssen Bornemisza. Madrid.
- 187**
George Grosz
Krawall der Irren
(Tumulto de locos, 1915).
Tinta, plumilla, 32.1 x 22.6 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.
- 189**
George Grosz
El asesinato, 1913.
Plumilla, pincel y tinta, 21 x 26 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 190**
George Grosz
Lustmord, 1912/13.
Plumilla y tinta, 21 x 34 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 193**
George Grosz
Muerte en la alcoba, 1913.
Lápiz y carboncillo.
Medidas desconocidas
Paradero desconocido
- 195**
George Grosz
Lustmord in der Ackerstrase,
(Asesinato sexual en la calle Acker), 1916/17.
Grabado, 36.3 x 28.3 cm
Firmado como *Dr. William King Thomas. Jack the Killer*.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlín
- 201**
Escenificación de cabaret de los asesinatos de Jack, el Destripador.
Fotógrafo anónimo, Berlín 1920: Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*
- Acuarela, 27.7 x 21.7 cm.
Paradero desconocido.
- 188**
George Grosz
El ataque, 1912.
Plumilla, pincel y tinta, 21 x 34 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 190**
George Grosz
El Affaire Mielzinski,
1912/13. Plumilla y tinta, 21 x 34 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 191**
George Grosz
Doble asesinato en la calle Morgue, 1913.
Tinta y plumilla.
Medidas desconocidas
Paradero desconocido
- 193**
George Grosz
Lustmord, 1913
Dibujo, tinta y plumilla, 31 x 25 cm
George Grosz Estate,
Princeton, New Jersey.
- 196**
George Grosz
Apachen – Als alles vorbei war, spielten sie Karten
(Apache – Cuando todo acabó, jugaron a las cartas), 1917. Grabado de la Carpeta "Ecce Homo" 33.3 x 27.5 cm.
George Grosz Estate,
Princeton, New Jersey.
- 203**
George Grosz
Sin título, 1919.
Acuarela, 39.8 x 29.2 cm.
Kunsthalle in Emdem, Henri Nannem Collection, Stiftung.
- 189**
George Grosz
El asalto, 1912.
Plumilla, tinta, aguada, 20,6 x 24 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 190**
George Grosz
Celos, 1913.
Plumilla y tinta, 21 x 34 cm
George Grosz Estate.
Princeton, New Jersey.
- 191**
George Grosz
Zu Rachilde "Der Liebesturm
(A Rachilde "El faro del amor") 1916. Lápiz y grafito, 29 x 22.5cm.
George Grosz Estate.
- 194**
George Grosz
Lustmord, 1913/14.
Grabado, 23 x 32 cm
George Grosz Estate,
Princeton, New Jersey.
- 201**
Fotografía de George Grosz disfrazado como Jack, el Destripador, amenazando a Eva Peters, en su estudio de Berlín. 1918.
- 204**
George Grosz
Sin título, 1919. Detalle
Acuarela, 39.8 x 29.2 cm.
Kunsthalle in Emdem, Henri Nannem Collection, Stiftung.

204
George Grosz
Der kleine Frauenmörder
Detalle
(El pequeño asesino de mujeres), 1919.
Óleo sobre lienzo, 66.8 x 66.8cm.
Colección privada.

205
George Grosz
S/T. 1916.
Dibujo tinta y plumilla, 15 x 12 cm
Colección privada.

205
George Grosz
Mann mit Messe, der eine Frau verfolgt. (Hombre con cuchillo persiguiendo a una mujer) 1917.
Acuarela, plumilla y pincel.
21 x 32 cm
Colección privada.

205
George Grosz
Die Menschen sind Engel.
1918.
Acuarela, plumilla y pincel.
21 x 32 cm
Colección privada.

206
George Grosz
John, der Frauenmörder,
(John, el asesino de mujeres), 1918. Óleo sobre lienzo, 86.5 x 81 cm.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

208g
George Grosz
Der kleine Frauenmörder
(El pequeño asesino de mujeres) 1919.
Óleo sobre lienzo, 66.8 x 66.8cm.
Colección privada.

III. 3. OTTO DIX. LA PINTURA COMO CRIMEN

213
El joven Otto Dix en 1912
Fotógrafo anónimo.

213
Otto Dix maquillado en 1913
Fotógrafo anónimo.

217
Otto Dix
Carpeta Kriegsmappe, 1923 / 24.
Grabado al aguafuerte sobre papel.
19,5 x 14 cm.
Galerie der Stadt, Stuttgart.

218
Otto Dix
Soldat und Nonne
(Soldado y monja) 1924.
Carpeta Kriegsmappe, 1923 / 24.
Grabado al aguafuerte sobre papel. 19.5 x 14 cm.
Galerie der Stadt, Stuttgart.

219
Manifestación para reclamar subsidios de Mutilados supervivientes de la Primera Guerra Mundial, en Berlín, Diciembre 1918.
Fotógrafo anónimo

220
Otto Dix
Der Streichholzänder I,
(El vendedor de cerillas I), 1920.
Óleo sobre lienzo y collage
141.5 x 166 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

220
Otto Dix
Prager Strasse, 1920.
Óleo sobre lienzo y collage
101 x 81 cm.
Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

221
Niños jugando con marcos devaluados, 1923.
Fotógrafo anónimo
Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*

222
Postal de Weimar,
El precio de la carne ha caído, 1924.
Dibujante anónimo
Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*

223
Otto Dix
Großstadt
(Metrópolis/La gran ciudad)
Tríptico, 1927/28.
Técnica mixta sobre madera
Panel lateral izquierdo: 181 x

225
Otto Dix
Großstadt
(Metrópolis/La gran ciudad)
Tríptico, 1927/28.
Técnica mixta sobre madera
Panel lateral derecho: 181 x

226
Otto Dix
Boceto para *Großstadt*
(Metrópolis/La gran ciudad)
1927/28. Tiza, lápiz, sanguina, carboncillo y color opaco sobre papel montado sobre

- 101cm
Galerie der Stadt Stuttgart,
Stuttgart.
- 227**
Otto Dix
Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden (Retrato de la periodista Sylvia von Harden), 1926.
Técnica mixta sobre madera
120 x 88 cm. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.
- 228**
Cartel *Cocain*. 1925.
Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*
- 229**
Otto Dix
Dompteuse, 1922.
Plumilla y tinta sobre papel
39.9 x 29.7.
Otto Dix Stiftung.
- 232**
Otto Dix
Traum der Sadistin I
(El sueño de la sádica I),
1922.
Acuarela, tinta china y pluma
48.1 x 39.8 cm.
Galerie Gunzenhauser,
Munich.
- 237**
Otto Dix
Mädchen und Tod
(La Muchacha y la Muerte),
1913. Lápiz, 29 x 17.5 cm.
Galerie der Stadt, Stuttgart
Otto Dix
Mädchen und Tod
(La Muchacha y la Muerte),
1924. Lápiz, 43.5 x 55.5 cm.
Colección privada.
- 101cm
Galerie der Stadt Stuttgart,
Stuttgart
- 227**
August Sander
Rundfunksekretärin
(Secretaria de la radio),
1931. Fotografía.
Agust Sander Archiv / SV
Stiftung Kultur, Köln.
- 228**
Otto Dix
Bildnis der Tänzerin Anita Berber, 1925.
Tempera sobre tabla
contrachapada 120 x 65 cm.
Galerie der Stadt Stuttgart,
Stuttgart.
- 230**
Otto Dix
Traum der Sadistin II
(El sueño de la sádica II),
1922. Acuarela, tinta china y
pluma
49.5 x 39.9 cm.
Galleria Giulia, Roma.
- 233**
Dibujante anónimo
A.Z. In the Torture Chamber
(En la cámara de tortura).
Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*
- 238**
Otto Dix
Frau und Tod
(Mujer y Muerte), 1928.
Acuarela, 57 x 39 cm.
Otto Dix Foundation Stiftung,
Vaduz.
- lienzo
Panel central: 181 x 200 cm.
Kunstmuseum Stuttgart
- 228**
Otto Dix
Dirne (Halbakt). Prostituta
(Desnuda de medio cuerpo).
Acuarela y lápiz sobre cartón
51 x 34.2 cm.
Kunstsammlung Gera.
- 228**
Otto Dix
Liegende auf Leopardenfell,
1927.
(Yaciente sobre piel de
leopardo), Técnica mixta
sobre madera
66 x 98 cm.
Herbert F. Johnson Museum
of Art, Cornell University.
- 232**
Otto Dix
Sadisten Gewdmet
(Sádicas), 1922.
Acuarela, tinta china y pluma
49.8 x 37.4 cm.
Colección privada.
- 234**
Autor anónimo s. XVI.
Grabado de anatomía
- 240**
Otto Dix
Altar für Cavaliere
(Altar para caballeros) 1920.
(izquierda completo, derecha
detalle)
Óleo sobre tabla.
Medidas desconocidas.
Colección privada, Berlín

242
Sandro Botticelli.
La Historia de Nastagio degli Onesti, 1492 / 1483.
Óleo sobre tabla. 4 cuadros.
2º episodio *La cacería infernal*
83 x 138 cm.
Museo del Prado. Madrid.

244
Clemente Susini
Venere, la Sventrata
(Venus, la Desventrada)
Cera coloreada y cabello humano
1781 / 1872.
Museo La Specola, Florencia

245
Clemente Susini
Venere de' medici.
(Venus de los médicos)
Cera coloreada y cabello humano
1781 / 1872.
Museo La Specola, Florencia

248
Albert von Keller
Estudio de una mujer muerta, 1885.
Óleo sobre lienzo
Doc: Dijkstra, Bram: *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid, 1994.

248
Otto Dix
Lustmord (Asesinato sexual)1922.
Carpeta "Tod und Auferstehung", Grabado al aguafuerte,
27.5 x 34.6 cm.
Fundación Walther Groz, Städtische Galerie Albstadt.

249
Otto Dix
Lustmord (Asesinato sexual)1922.
Carpeta "Tod und Auferstehung", Grabado al aguafuerte,
27.5 x 34.6 cm.
Fundación Walther Groz, Städtische Galerie Albstadt.

252
Otto Dix
Lustmord
(Asesinato sexual), 1922.
Óleo sobre lienzo
165 x 155 cm.
Paradero desconocido.
Presuntamente destruido.

253
Otto Dix
Lustmord
(Asesinato sexual), 1922.
Acuarela,
62 x 47.5 cm.
Otto Dix Stiftung, Vaduz.

254
Otto Dix,
Scene I, Mord
(Asesinato), 1922.
Acuarela,
48.3 x 36.6 cm.
Marvin & Janet Fishman Collection Millwaake, Wisconsin.

257
Otto Dix
Der Lustmörder
(*Selbstbildnis*) 1920.
El asesino sexual (autorretrato), Grabado, 170 x 120 cm.
Paradero desconocido.
Presuntamente destruido.

259
Otto Dix
Der Lustmörder
(*Selbstbildnis*) 1920.
El asesino sexual (autorretrato)
Óleo, 170 x 120 cm.
Paradero desconocido.
Presuntamente destruido.

260 (detalles)
Otto Dix
Der Lustmörder (Selbstbildnis)
1920.
El asesino sexual (autorretrato)
Óleo, 170 x 120 cm.
Paradero desconocido.
Presuntamente destruido.

III. 4. RUDOLF SCHILCHTER. FETICISTAS Y FLAGELANTES

265
George Grosz
Rudi S., (1921) Grabado serie *Ecce homo*. Lámina 42, 1921/23.
27.8 x 20.3 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

266
George Grosz
Rudolf Schlichter, 1929
Óleo sobre tela, 190 x 140 cm.
Firmado y datado detrás: Grosz / 1929.
Colección privada.

266
Rudolf Schlichter
Escena festiva con una mujer desnuda y dos hombres .1920.
Lápiz sobre papel, 56 x 44. cm.
Galerie 1900-2000, París

267

Rudolf Schlichter*Das Stehaufmännchen*, 1927.

Lápiz y grafito sobre papel, 65 x 47.8 cm.

Colección [privada](#).

270

Rudolf Schlichter*Dada-Dachatelier*, (Taller Dada, 1920)

Acuarela y lápiz de color 45.8 x 63.8 cm.

Galerie Nierendorf, Berlín.

274

Penis shoes. 1925.

Fetichistas alemanes del cazado. Diseñadores anónimos.

Doc: Gordon, Mel, *op.cit.*

276

Berlins Lesbische Frauen, 1928,

Portada libro de

Ruth Margarete Roeling, Con prólogo de Magnus Hirschfeld.

Doc. Gordon, Mel, *op.cit.*

278

August Sander*Frau eines Malers* (La mujer del pintor Abelen /Helene Abelen) 1926.

Fotografía.

Agust Sander Archiv / SV Stiftung Kultur, Köln.

279

Rudolf Schlichter,

Tingel-Tangel, o Toppkeller, 1920.

Acuarela y pincel sobre papel 53 x 45.5 cm.

268

Rudolf Schlichter*Der Schöne Joseph*.

El guapo Joseph, 1927.

Lápiz y grafito sobre papel, 65 x 47.8 cm.

Colección privada.

271

Rudolf Schlichter*Zusammenkunft von**Fetischisten und manischen Flagellanten*,

("Reunión de fetichistas y maniacos flagelantes") c.

1923.

Acuarela sobre papel, 43.9 x 27.3 cm.

Colección privada.

275

George Grosz*Una escapadita*, lámina, nº

56 S II; Carpeta

"Interregnum". 1926

Plumilla y tinta,

33.3 x 27.5 cm.

George Grosz Estate, Princeton, New Jersey.

276

Richard Oswald.

Anders als die Andern. 1919.

Cartel promocional.

Colaboración de Magnus Hirschfeld

278

Anton Räderscheidt*Selbstbildnis* (Autorretrato), 1928.

Óleo sobre lienzo,

100 x 80 cm.

Colección privada.

279

Rudolf Schlichter,

Passanten und Reichsweher, (Transeúntes y soldados del Reich) 1925/26.

Acuarela y pincel sobre papel

269

Rudolf Schlichter*Zirkuskinder*, 1924-25

Lápiz sobre papel,

49,8 x 41, 6 cm.

Colección privada.

272 (detalles)

Rudolf Schlichter*Zusammenkunft von**Fetischisten und manischen Flagellanten*, *op.cit.*

275

Rudolf Schlichter*Speedy beim Schminken*

(Speedy maquillándose),

1930.

Tinta y plumilla, 64 x 49 cm.

Staatsgalerie Stuttgart,

Graphische Sammlung Stuttgart.

278

Rudolf Schlichter*Porträt einer Frau mit**Pagenschnitt und Krawatte*

("Retrato de una mujer con corte de pelo masculino y corbata") 1923. Óleo sobre lienzo, 61 x 78 cm.

Colección privada.

279

Rudolf Schlichter*Frauen Club / Damenkneipe*

(Club de Damas), 1923.

Acuarela y pincel sobre papel

59 x 50 cm.

Colección privada.

280

Rudolf Schlichter*Domina Mea*, 1927/28.

Acuarela y Tinta sobre papel 75.5 x 56 cm.

Colección privada.

Doc: *Phantom der Lust*.

Rudolf Schlichter
Privatbesitz. Munchen.

282

Rudolf Schlichter
Dos mujeres (ama y esclava). 1925. Lápiz sobre papel. 60 x 42, 5 cm.
Galerie 1900-2000. París.
Doc: Combalá, V. *Jardín de Eros*, Electa. Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. 1999.

286

Rudolf Schlichter
Speedy beim Schminken (Speedy maquillándose), 1930. Tinta y plumilla 64 x 49 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung Stuttgart.

290

Rudolf Schlichter
Der Künstler mit zwei erhängten Frauen (El artista con dos mujeres ahorcadas), 1924.
Acuarela y lápiz sobre papel 45 x 33 cm.
Colección Mirko Heipek, Karlsruhe.

294

Rudolf Schlichter
Hausvogelplatz, c. 1926
Acuarela sobre cartón 66.5 x 51.5 cm.
Galerie Huber-Nising, Frankfurt am Main.

296

Rudolf Schlichter
Kindermord, (Matanza de niños) c. 1916.
Acuarela sobre papel, 34 x 21 cm.
Colección privada.

58 x 40 cm.
Karlsruhe, Kunstkabinett
Mirko Heipek.

283

The Mistress (La Dominadora) Vidriera o pintura realizada a la manera de vidriera
Autor anónimo
Época de la República de Weimar. Doc. Gordon, Mel, *op.cit.*

288

Rudolf Schlichter
Strangulierungsexperiment in Atelier, 1928.
Fotografías.
Schiller Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

292

Franz von Bayros
Serie Liebe des Plato, 1907.
Escena de asfixia erótica, Lápiz sobre papel, 25 x 23.5 cm.
Sammlung Speck, Köln.
Doc: *Phantom der Lust*, *op. cit*

294

Rudolf Schlichter
Der Künstler mit zwei erhängten Frauen (El artista con dos mujeres ahorcadas), 1924.
Acuarela y lápiz sobre papel 45 x 33 cm.
Colección Mirko Heipek, Karlsruhe

296

Rudolf Schlichter
Indianerüberfall (Ataque indio) 1916
Tinta sobre papel, 21 x 19 cm.
Colección privada

Visionen des Masochismus in der Kunst, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum belleville. Peter Weibel (HG.) 2003

284

Rudolf Schlichter
Liebesvariaton, c. 1920.
Serie de seis grabados, 30.5 x 36 cm.
Sammlung Döpp, Frankfurt.
Doc: *Phantom der Lust*, *op.cit.*
285(detalle)
Rudolf Schlichter
Liebesvariaton, c. 1920.

288

Rudolf Schlichter
Speedy Schlichter, *Strangulierungsexperiment in Atelier*, 1928.
Fotografías.
Schiller Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

293

Rudolf Schlichter
Liebesvariaton, c. 1920.
Serie de seis grabados, 30.5 x 36 cm.
Sammlung Döpp, Frankfurt.
Doc: *Phantom der Lust*, *op. cit*

294

The Hanged Ones,
Dibujo de una fantasía de un fetichista del ahorcamiento
Institute for Sexual Science, Berlin, Institut für Sexualforschung in Wien:
Doc: Bilder-Lexikon Sexualwissenschaft, Leipzig 1930

297

Rudolf Schlichter
Camera Obscura (*Le Chinois*), 1921.
Lápiz y acuarela, 57 x 43.3 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart.

298

Rudolf Schlichter
Armeniergreuel
 (Atrociada Armenia), 1920 /
 21.
 Acuarela y pincel sobre
 papel
 36.9 x 28 cm.
 Staatsgalerie Stuttgart,
 Graphische Sammlung,
 Stuttgart.

301

Rudolf Schlichter
Im Heuschaber,
 (En el pajar) c. 1925.
 Tinta y pluma sobre papel,
 50 x 64 cm
 Galerie Alversleben, Munich.

303

Rudolf Schlichter
Sexuallmord
 (Asesinato sexual), c. 1924.
 Lápiz y grafito sobre papel
 69 x 53 cm.
 Colección privada.

299

Rudolf Schlichter
*Massenmord an der
 chinesischen Mauer*, 1932.
 Óleo sobre papel, 60 x 45
 cm.
 Sammlung Frank Brabant,
 Wiesbaden.

302

Rudolf Schlichter
Sexuallmord
 (Asesinato sexual), c. 1924.
 Lápiz y grafito sobre papel
 58 x 47 cm.
 Colección privada.

300

Überfall im Bordell,
 (Pelea en el burdel), 1919.
 Acuarela sobre papel, 24 x
 34.5 cm.
 Colección privada.

302

Rudolf Schlichter
Der Lustmord, 1924.
 Grafito sobre papel, 38 x 28
 cm
 Serie de seis dibujos para el
 libro "Jack der Aufschlitzer"
 de Paul Althaus, (Berlín,
 Elena Gottschalk Verlag,
 1924)

IV. 1. PERVERSOS POLIMORFOS. LOS NIÑOS JUEGAN A EXTRAÑOS JUEGOS IV. 2. HENRY DARGER Y L@S NIÑ@S VIVIAN

308

Rineke Dijkstra
Odessa Ukraine, 11 août,
 1993.
 Fotografía
 154 x 130 cm
 FRAC Pays de Loire, Nantes

313

Eric Fischl, *Bad Boy*, 1981
 Óleo sobre lienzo,
 167 x 244 cm.
 Colección Privada, Zurich.
Carl Larsson,
La habitación de las niñas.
 1895.
 Acuarela, Album "Nuestra
 casa". C. Privada. Oslo.

308

Erwin Olaf
The Ice cream Parlour, 2004
 Serie "The Rain". Impresión
 Lambda sobre Kodak
 Endura.
 Galería Hasted Hunt, New
 York

313

William Sergeant Kendall
Reflejo, 1909.
 Óleo sobre lienzo
 Doc: Dijkstra, Bram, *op. cit.*
Susanne Daynes-Grassot
Niña ante el espejo, 1912.
 Óleo sobre lienzo
 Doc: Dijkstra, Bram, *op. cit.*

310

Mike Kelley
_Hey! Where's Yours? 1994
 Dibujo, Tinta sobre papel
_The Thirteen Seasons:
(Heavy On the Winter = 4,
Aurora of Sexuality, 1994
 Acrílico sobre tabla.
 158,8 x 101,6 cm.
 Galería Jablonka, Colonia

313

Sally Mann
Jessie at 5, 1987
 Fotografía. Gelatina de plata
 20,4 x 25,3 cm.
 Colección privada

- 314**
Inez van Lamsweerde
The widow, 1997.
 Tríptico.
 Fotografía
 C-Print montado sobre plexiglas
 50 x 50 cada una
 Galerie Almine Rech, París
- 316**
Henry Darger
At Journall They Escape
Serie *The Realms of The Unreal*
1925-1950
 Acuarela y técnicas mixtas
 Colección Nathan Lerner
- 321**
Henry Darger
At Calmanrina. Almost engulfed by opposing soldiers of both sides, during hand to hand combat, they succeed in escaping by climbing a tall tree in the region of the battle.
 Serie *The Realms of The Unreal*
 Acuarela y técnicas mixtas
- 324 / 342**
 Tod Browning,
The unholy tree, 1925.
 Interpretado por Kart Schneider
 Película EEUU
- 326**
Henry Darger
 Cara A: *At Jennie Richee. They are recognixed by a long horned Blengin who once saw them in the hated Glandelinian uniforms and who is still suspicious.*
 Acuarela y técnicas mixtas
 58,5 x 247 cm
- 328**
Henry Darger
Generales Glandelinianos
 Serie *Disasters of War*.
- 315**
Elke Krystufek
Love by Memory (Peace), 1999
 Fotografía
 Instalación de 13 pinturas, 3 maniqués de niños, 3 fotografías y 4 videos.
 Dimensiones variables
 Colección de la artista, Viena
- 317**
Henry Darger
At Jennie Richee. Vivian Girls are Sent by General (Emperor) Vivian their Father to Seize a Certain Enemy Plan.
 Serie *The Realms of The Unreal*
 Acuarela y técnicas mixtas
- 322**
Henry Darger
Angel with American Flag Wings
 Serie *Disasters of War*. 1940 -1960
 Técnicas mixtas con collage
 Colección Nathan Lerner
- 324**
 La niña raptada y estrangulada
 Elsie Paroubek,
 Fotografía de periódico, 1912.
 Wikipedia
- 327**
Henry Darger
Sin título (detalle).
 Serie *The Realms of The Unreal*
 Collage, acuarela y técnicas mixtas, 48 x 112
 Musée d'art Moderne Lille Métropole, Vileneuve d'Ascq
- 329**
Henry Darger
Waves engulf them child strangled.
- 315g**
Opera Montessori
Deux fillettes observant les organes du corps humain.
 Roma c. 1950.
 Fotografía
- 319**
Henry Darger
Outwitting boy scouts,
Serie *Disasters of War*.
1950-1965
 Acuarela y técnicas mixtas
 Colección Nathan Lerner
- 324**
 Actriz infantil Violet Crane
 Archivo Fotogramas
- 325**
Henry Darger
Child strangulation.
 Detalles.
 Acuarela y técnicas mixtas
 Colección Nathan Lerner
- 328**
Henry Darger
At Jennie Richie.
 Serie *Disasters of War*.
 Collage, acuarela y técnicas mixtas
 Colección Nathan Lerner
- 329**
Henry Darger
Statuary of Glandelinian strangling child (detalle).

Collage, acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

331

Henry Darger
Sin título (detalle).
Serie *The Realms of The Unreal*
Collage, acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

336

Henry Darger
Many girls tied to slabs of stone (detalle).
Serie *Disasters of War*
Acuarela y técnicas mixtas

343

Henry Darger
Sin título (detalle).
Serie *The Realms of The Unreal*
Collage, acuarela y técnicas mixtas

345

Henry Darger
At Jennie Richee. Breaking Jail.
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

349

Henry Darger
Sacred Heart.
Serie *The Realms of The Unreal*
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

351

Henry Darger
At Calvinia murdering naked little girls.
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

356

Henry Darger
Strunged girls (detalle).
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

Serie *Disasters of War*.
Detalle
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

333

Henry Darger
The brave little girls were about to hang (detalle)
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

338

Henry Darger
Sin título (detalle).
Serie *The Realms of The Unreal*
Collage, acuarela y técnicas mixtas

344

Henry Darger
Sin título (detalle).
Serie *The Realms of The Unreal*
Collage, acuarela y técnicas mixtas

347

Henry Darger
Outwitting boyscouts,
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

350

Henry Darger
At Norma Datherine. Only to escape again.
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

352

Henry Darger
Captured by the Glandelinians.
Serie *The Realms of The Unreal*
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

357

Henry Darger
At Jennie Richie (detalle).
Serie *The Realms of The Unreal*
Collage, acuarela y técnicas mixtas

Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

334

Henry Darger
Battle scene with black storm
Serie *Disasters of War*.
(detalle).
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

341

Henry Darger
At Norma Catherine, Have Strange Horrid Dream.
Acuarela y técnicas mixtas

345

Henry Darger
At Jennie Richee.
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas

348

Henry Darger
At Jennie Richee.
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

350

Henry Darger
Battle of Marcocino.
Serie *Disasters of War*.
Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

355

Gustave Doré
L'ogre degollant les nenes
Cuentos de Perrault.
Grabado, 44 x 33, 5 cm
Biblioteca Nacional, Madrid

360

John C. Browne
A Children's Play, c. 1866.
Fotografía. Gelatina de plata
Colección privada

366

Henry Darger

Sacred Herat (detalle).

Serie *The Realms of The Unreal*

Acuarela y técnicas mixtas
Colección Nathan Lerner

370

Henry Darger

At Jennie Richie. During full fury of storm they escape

Serie *The Realms of The Unreal*

Acuarela y técnicas mixtas

373

Henry Darger

Again runnig from the forest flame.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

375

Henry Darger

Battle scene with black storm.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

Colección Nathan Lerner

368

Henry Darger

Sacred Herat (detalle).

Serie *The Realms of The Unreal*

Acuarela y técnicas mixtas

372

Henry Darger

Statuary of Glandilinian strangling child.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

373

Henry Darger

They art Captured.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

Colección Nathan Lerner

369

Henry Darger

At Jennie Richie, lost in the wilderness in the dark

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

372

Henry Darger

Statues strangling children.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

375

Henry Darger

Seize Glandelinian officer to him.

Serie *Disasters of War.*

Acuarela y técnicas mixtas

Colección Nathan Lerner

V. UN ARTE DE SENSACIONES INSOPORTABLES

V. 1. HUSTLER WHITE IN BLACK LEATHER

V. 2. LA HERMANDAD DE LA CUCHILLA

379

Victor Flemming

Gary Cooper

en *El Virginiano*, 1929.

EEUU

381

Elvis Presley.

Fotografía actuación en Las Vegas

1968.

382

Tom Nicoll.

Fotografía, 1957.

383

William Friedkin

Al Pacino

Cruising (A la caza, 1980)

EEUU

380

Roy Ward Baker,

Dirk Bogarde

*The Singer not the Song.*1960. GB

381

Kennet Anger

Scorpio Rising, 1963. EEUU

382

Tom de Finlandia.

Dibujo,1954.

384

Portada disco de

The Velvet Underground.

1969.

Eddie Sedgwick con un

leatherman en el Max's
Kansas City.

380

Laslo Benedek

Marlon Brando

The Wild One, (El Salvaje),

1953.

382

Sidney J. Furie

The Leather Boys. 1964.GB

383

Charles Gatewood.

San Francisco.

Fotografía.1975

384

The Velvet Underground

con Nico y Warhol.

Fotografía. 1968

- 386**
Nancy Grossman
Black, 1973.
Cabeza de madera con máscara de cuero y cremalleras
- 388**
Liliana Cavani
Charlotte Rampling
Portero de noche. 1975.
Italia
- 388**
Michael Rosen
Sexual Portraits: Photographs of Radical Sexuality.
Fotografía. 1997
- 390**
Richard Avedon
Fotografía del proceso escultórico de Nancy Grossman. 1970
- 391**
Nancy Grossman
Sharl, 1988.
Cabeza de madera con máscara de charol lacado y cremalleras
- 392**
Robert Mapplethorpe
Fotografía de 1980 de *Suet*, 1977 / 1980.
Cabeza de Nancy Grossman
- 392**
Nancy Grossman
N.S.G., Suet, Tunku, Rad.
1977-1980
Talla madera y máscaras de cuero con cremalleras.
- 394**
Portada y fotografía interior de la revista *Bizarre*, 1940/47
Dirigida por John Willie
- 395**
Nancy Grossman
S, 1968.
Cabeza de madera cubierta con máscara de cuero negro y marrón.
- 395**
André Boiffard
Sans Titre.
Fotografía, 1930
- 396**
André Boiffard
Sans Titre.
Fotografía, 1930
- 396**
André Boiffard
Sans Titre.
Fotografía, 1930
- 398**
Dibujos de la Revista *Bizarre*.
1950
- 399**
Hans Bellmer,
Unica Zurn, 1958
Fotografía con color.
- 400**
Fotografías de la Revista *Bizarre*. Fotógrafo anónimo.
Corsé y cinturón de castidad.
- 401**
Nancy Grossman
AYS. 1968
Cabeza de madera cubierta con máscara de cuero y epoxy.
- 401**
Nancy Grossman
Ninja, 1977
Cabeza de madera cubierta de piel de cerdo y cremalleras
- 403**
Nancy Grossman
Male Figure Sculpture, 1971.
Talla de madera cubierta de cuero, cremalleras y correaes.
Vista anterior
- 403**
Nancy Grossman
Male Figure Sculpture, 1971.
Talla de madera cubierta de cuero, cremalleras y correaes.
Vista posterior
- 406**
Robert Mapplethorpe
serie *Portfolio X*. 1978
Fotografía
- 406**
Nancy Grossman
Mary, 1971.
Cabeza con talla de madera con máscara de cuero
- 407**
Robert Mapplethorpe
Leatherman, 1976
Fotografía y collage
- 408**
Robert Mapplethorpe
Brian Ridley & Lyle Heeter, 1979.
Fotografía
- 408**
Robert Mapplethorpe
Dominik and Elliot, 1979
Fotografía
- 409**
Robert Mapplethorpe
Jim, Sausalito. 1977.
Fotografía

- 409**
Robert Mapplethorpe
Jim and Tom. Sausalito.
1977 Fotografía
- 410**
Robert Mapplethorpe
Self-portrait. 1978.
Fotografía
- 410**
Robert Mapplethorpe
Helmut. 1978.
Fotografía
- 411**
Fotografía anónima revista
"Obsesión"
- 411**
Robert Mapplethorpe
Joe. 1978.
Fotografía
- 412**
Robert Mapplethorpe
Richard. 1978
Fotografía
- 412**
Robert Mapplethorpe
Ron Stevenson. 978.
Fotografía
- 413**
Robert Mapplethorpe
Serie *Portfolio X.* 1978.
Fotografía
- 413**
Robert Mapplethorpe
Serie *Portfolio X.* 1978.
Fotografía
- 414**
Michael Rosen,
*Sexual Portraits: Photographs
of Radical Sexuality.*
Fotografía 1997
- 416**
Bruce La Bruce
Fotogramas de *Hustler White*
1997. EEUU.
Al fondo los cuadros
pintados por John Wayne
Gacy.
- 417**
Bruce La Bruce
Fotogramas de *Hustler White*
1997. EEUU.
- 418 / 419**
Bruce La Bruce
Fotogramas de *Hustler White*
1997.
- 419**
Dibujo de una escena S/M
con vestimenta total *look* de
cuero.
Autor anónimo.
- 420**
Bruce La Bruce
Fotogramas de *Hustler White*
1997. EEUU.
- 421**
Bruce La Bruce
Fotogramas de *Hustler White*
1997. EEUU
- 421**
Bruce La Bruce
Fotografías S/T. 2006 / 07
313
- 424**
Fotografía de Charles
Gatewood. San Francisco.
1975.
- 427**
G. Brus. *Selbstbemalung,*
1964
Autopintura
Boceto de acción, III
Tinta china, cuchilla de
afeitar y grapas sobre papel
29,5 x 20,07 cm
Ph. Konzett, Viena
- 429**
G. Brus. *Selbstbemalung,*
1964
Autopintura.
Boceto de acción.
Tinta china, bolígrafo y papel
de aluminio sobre papel
29,5 x 20,7 cm
Colección privada, Viena
- 431**
G. Brus. *Transfusion,* 1965
Boceto para acción
Lápiz y lápiz de color sobre
papel
20,5 x 19,5 cm
Museum moderner Kunst,
Fundación Ludwig, Viena
- 433**
G. Brus. *Rühm,* 1970
Lápiz sobre papel
29,6 x 20,8 cm
Colección Klewan
- 435**
R. Schwarzkogler, *Acción 3.*
1965
Acción
Fotografía
Gelatina sobre plata
18 x 24 cm
Ph. Konzett Viena
- 437**
G. Brus. *ZerreiBprobe,* 1970.
Nº 2 de la serie-partitura de 6.
Boceto de acción
Lápiz sobre papel
29,2 x 20,7 cm
Colección privada

- 438**
G. Brus. *Musik für 2 Glöchen* (Fis-Gis) 1970.
 Láminas nº 1 y nº 2.
 Lápiz y lápiz de color sobre papel
 29, 7 x 21 cm
 Ph Konzett, Viena
- 439**
G. Brus. *Venus im Pelz* (La Venus de las Piele), 2003
 Dibujos
 Técnica mixta sobre papel
 26 x 18 cm
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.
- 441**
G. Brus. *Irrwisch*, 1971
 Fuego fatuo
 Manuscrito en 137 partes (hoja nº 73)
 Lápiz sobre papel
 29, 7 x 21 cm c/u
 Walter Köning, Köln
- 442**
G. Brus. *Irrwisch*, 1971
 Fuego fatuo
 Manuscrito en 137 partes (hoja nº 128)
 Lápiz y lápiz de color sobre papel
 29, 7 x 21 cm c/u
 Walter Köning, Köln
- 443**
C. Opie.
Ron Athey. Queen. 1999
 Polaroid
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 444**
Ron Athey
Incorruptible Flesh 1997
 Performance con Lawrence Steger
 Cankarjev Dom (Ljubljana)
- 445**
Ron Athey
Mártires y Santos 1994.
 Performance
 Los Angeles. EEUU
- 446**
Ron Athey
Incorruptible Flesh 1997
 Performance con Lawrence Steger
 Cankarjev Dom (Ljubljana)
- 447**
C. Opie.
Ron Athey 1997
 Polaroid
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 449**
C. Opie.
Divinity Funge 1997
 Polaroid
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 450**
C. Opie.
Ron Athey. Nightmare 1999
 Polaroid
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 451**
G. Brus. *Venus im Pelz* (La Venus de las Piele), 2003
 Ilustraciones
 Técnica mixta sobre papel
 26 x 18 cm
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.
- 452**
C. Opie.
Ron Athey y Divinity Funge Cutting, 1999
 Polaroid / detalle
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 453**
Modernos Primitivos:
 fotografías
 Centro: Fakir Musafar con cadenas y perforaciones 1959
 Derecha: F. Musafar con corsé, 1959
RE / SEARCH. Modern Primitives. Re / Search Publications, San Francisco, 1989.
- 454**
C. Opie.
Ron Athey y Divinity Funge Pieta, 1999
 Polaroid / detalle
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"
- 455**
C. Opie.
Ron Athey y Divinity Funge Pieta, 1999
 Polaroid / detalle
 Proyecto 1998 / 2000:
 "Estate Project for Artis with AIDS"

Izquierda: Chica con
instrumento de tortura
pectoral. 1995

455

C. Opie.

Ron Athey. *Año Solar*, 1999
Polaroid

Proyecto 1998 / 2000:
"Estate Project for Artis with
AIDS"

455

C. Opie.

Ron Athey. *Fisting*. 1999
Polaroid

Proyecto 1998 / 2000:
"Estate Project for Artis with
AIDS"

457.

Ron Athey. *San Sebastián*
1999

Polaroid

Proyecto 1998 / 2000:
"Estate Project for Artis with
AIDS"

459

Ron Athey

Mártires y Santos 1994.

Performance

Los Angeles. EEUU

461

C. Opie

Autorretrato / Perversa,
1994.

Fotografía en color (edición
de 8)

101 x 76 cm

Regen Projects, Los Ángeles

461

Nancy Grossman

AYS, 1968.

Talla de madera con máscara
de cuero y epoxy.

14 ½" x 7" x 8"

Colección Marvin Shulman

Ph. Nathan Rabin

462

C. Opie

Autorretrato, 1993.

Fotografía en color (edición
de 8) 101 x 76 cm

Regen Projects, Los Ángeles

464

Ron Athey.

Sin título, 2004

Fotografías

Medidas desconocidas

466

B. Flanagan & S. Rose

The Scaffold, El cadalso,

1991. Fotogramas de
fragmentos del cuerpo de

Flanagan. Montaje sobre

Panel con 7 monitores de

videos

467

Fotografía de Bob Flanagan
y Sheere Rose

Extraída de la película

Sick, 1997

Kirby Dick,

468

Bob Flanagan

100 Reasons, 1991, Video,

6'41'', Farbe, Ton

Cámara: Bob Evans

Electronic Arts Intermix (EAI)

New York

470

Bob Flanagan y Sheere

Rose, Los Angeles, 1988.

Sin Título 1987

Fotografía de Bob Flanagan

en una sesión S/M

472 / 473

Bob Flanagan

100 Reasons, 1991, Video,

6'41'', Farbe, Ton. Cámara:

Bob Evans. Electronic Arts

Intermix (EAI). New York

473

Bob Flanagan

Bob Flanagan's sick (Bob

Flanagan está enfermo)

Performance. 1991.

473

David Wojnarowicz

Silence=Death

Performance. 1990

474 / 478

Bob Flanagan

100 Reasons, 1991, Video,

6'41'', Farbe, Ton

Cámara: Bob Evans

Electronic Arts Intermix (EAI)

New York

474

Bob Flanagan

Auto-erotic SM.

Performance.

Los Angeles. 1989.

476

Mike Kelley

Mike Kelley, *Nostalgic*

Depiction of the Innocence of

Childhood, 1990

Performance.

Con Bob Flanagan y Sheere

Rose.