

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Historia del Arte III



**METÁFORAS DE LA VORACIDAD DEL ARTE
DEL SIGLO XX.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

María Cunillera Pérez

Bajo la dirección de la doctora

Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2010

- ISBN: 978-84-693-1835-5

**METÁFORAS DE LA VORACIDAD
EN EL ARTE DEL SIGLO XX**

María Cunillera Pérez

Tesis dirigida por Aurora Fernández Polanco

Facultad de Bellas Artes, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID,
Sección Departamental del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Madrid, Abril de 2009

A todos los que me han acompañado en este largo proceso

AGRADECIMIENTOS

A Aurora Fernández Polanco, mi Directora de Tesis, por su apoyo inestimable, consejos y sugerencias. Y por compartir su mirada conmigo.

A la Sección Departamental de Historia del Arte III, de cuyos miembros tanto he aprendido.

Al Ministerio de Educación, que me concedió una beca FPU sin la cual esta Tesis no hubiera sido posible.

A las Bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes y de Filosofía de la UCM, del Courtauld Institute of Art (Londres), de la University College of London, de la PUC-São Paulo y del Itaú Cultural (São Paulo).

Al Prof. Tom Gretton (University College of London). A Suely Rolnik, Norval Baitello, Dária Jaremchuk y otros profesores que tan buena acogida me dieron en São Paulo.

A todos los que han confiado en que este trabajo llegaría a buen término y han contribuido a ello: mis padres y hermanos, Joaquín, Sergio y muy especialmente Raquel, a quien he robado tantas horas para maquetar todo esto.

**METÁFORAS DE LA VORACIDAD
EN EL ARTE DEL SIGLO XX**

María Cunillera Pérez

Tesis dirigida por Aurora Fernández Polanco

Facultad de Bellas Artes, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID,
Sección Departamental del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Madrid, Abril de 2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
I. VISUALIDAD. COLAPSAR LA PERSPECTIVA, DEVORAR CON LA MIRADA.....	39
<i>1.1. BOCA VS. OJO. EL SURREALISMO DISIDENTE CONTRA LA TIRANÍA DE LA VISIÓN PURA.....</i>	<i>41</i>
1.1.1. <i>Motivos voraces de la mirada en Lacan y del espacio en Caillois.....</i>	<i>42</i>
1.1.2. <i>Imágenes del espacio devorador.....</i>	<i>50</i>
1.1.3. <i>Morder el ojo: sobre Bataille y algunas imágenes afines.....</i>	<i>59</i>
1.1.4. <i>Una triangulación: ojo-vagina-boca.....</i>	<i>72</i>
<i>1.2. ESTAR AL OTRO LADO. LA ABSORCIÓN COMO POSIBILIDAD.....</i>	<i>79</i>
II. CANIBALISMO Y EL OTRO CULTURAL.....	87
<i>2.1. EL PRIMITIVISMO TRANSGRESOR DEL SURREALISMO DISIDENTE....</i>	<i>89</i>
2.1.1. <i>El sacrificio y el otro cultural.....</i>	<i>96</i>
2.1.2. <i>Contra el sistema, yuxtaposición: sacrificios, cabezas y máscaras.....</i>	<i>110</i>
2.1.3. <i>Voracidad en las figuras míticas del surrealismo.....</i>	<i>127</i>
<i>2.2. BRASIL: EL ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE.....</i>	<i>145</i>
2.2.1. <i>El caníbal europeo viaja a Brasil.....</i>	<i>149</i>
2.2.2. <i>El primitivismo nativo y la recuperación de un pasado autóctono.....</i>	<i>151</i>
2.2.3. <i>Construcción del antropófago: deglutir la herencia europea.....</i>	<i>154</i>
2.2.4. <i>Estrategias para entrar y salir de las fuentes europeas: la parodia y el collage.....</i>	<i>161</i>
2.2.5. <i>La modernidad en Brasil: hablar con voz propia un idioma internacional.....</i>	<i>166</i>
2.2.6. <i>Una metáfora luminosa. El antropófago oswaldiano frente al caníbal del surrealismo disidente.....</i>	<i>172</i>
<i>2.3. FORTUNA CRÍTICA DE LA ANTROPOFAGIA BRASILEÑA EN EL DEBATE ARTÍSTICO ACTUAL.....</i>	<i>181</i>
2.3.1. <i>La “Bienal antropofágica” (XXIV Bienal de São Paulo): aciertos y desaciertos....</i>	<i>181</i>
2.3.2. <i>El cuerpo vibrátil es antropófago: subjetividad antropofágica en la obra de Hélio Oiticica y Lygia Clark.....</i>	<i>202</i>
2.3.3. <i>Antropofagia en Ernesto Neto y Adriana Varejão.....</i>	<i>211</i>

2.4. DERIVAS DEL CANÍBAL EN EL ARTE ACTUAL.....	217
2.4.1. El salvaje abyecto como posibilidad.....	217
2.4.2. El uso de los estereotipos: una lectura de Kara Walker a través de Homi Bhabha.....	229
2.4.3. El problema de la afinidad. Trampas en el primitivismo del MOMA.....	232

III. CUESTIONES DE GÉNERO. LAS OTRAS CANÍBALES..... 241

3.1. HOMBRES REPRESENTANDO A MUJERES CANÍBALES:	
LA MANTIS SURREALISTA.....	243
3.1.1. Las mantis canónicas.....	244
3.1.2. ¡Pobres mantis!.....	255
3.1.3. Ambivalencia de la mantis surrealista.....	258
3.1.4. El “caso Dalí”.....	269
3.1.5. Cambio de perspectiva: mujeres representando la voracidad femenina en el contexto surrealista.....	281
3.2. MUJERES REPRESENTANDO A MUJERES CANÍBALES (¿COMESTIBLES).....	289
3.2.1. Louise Bourgeois y La destrucción del padre.....	289
3.2.2. Una polémica. Sobre October y las prácticas feministas en la actualidad.....	301
3.2.3. El mordisco y Melanie Klein.....	306
3.2.4. De la vagina dentata a la mujer comestible.....	311
3.2.5. En torno a la comida. Lo maternal monstruoso y los desórdenes alimenticios.....	320

EPÍLOGO

ICONOFAGIA Y OTROS SÍNDROMES DEL “MUNDO-IMAGEN”.....	333
--	-----

CONCLUSIONES.....	353
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	365
--------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

Objeto de estudio

Esta investigación elige las metáforas de la voracidad como un vehículo privilegiado para recorrer los caminos de la modernidad y descubrir alternativas a una historia construida en base al ocularcentrismo. Realmente, el punto de partida fue el canibalismo, que se prestaba a la crítica de algunos de los fundamentos de la modernidad. Pero conforme fui avanzando en mi búsqueda, me di cuenta de que mi objeto de estudio comprendía un ámbito mayor, el de la voracidad, aunque conviene señalar que las figuras del canibalismo vienen a exacerbar los elementos que me interesa destacar de este ámbito.

Encontré dos momentos fundamentales para rastrear este tipo de metáforas: el entorno de los 90, es decir, mi presente, y el surrealismo, no tanto el surrealismo ortodoxo de André Breton como el grupo de disidentes que, de alguna manera, se agrupan en torno a Georges Bataille. La revista *October*, que se ha encargado de unificar estos dos momentos históricos, aparecía como uno de los focos más interesantes para emprender una investigación en la que iban a tenderse relaciones entre uno y otro con objeto de repensar el espacio “occidental” del ocularcentrismo, pues seguramente haya sido la más destacada plataforma de proyección del

surrealismo para tal fin¹.

No obstante, desde los 90 se me abría todo un espacio para salir de los centros e investigar cuál era el significado del canibalismo y la voracidad en los espacios periféricos, sobre todo a raíz de la celebración de la Bienal de São Paulo de 1998, que estuvo dedicada a la antropofagia. De modo que esta tesis trata de rebasar los discursos que han construido una modernidad canónica no sólo a partir de sus fisuras internas, sino descentrando el objeto de estudio, para descubrir una modernidad heterodoxa que atraviesa y rodea a la primera, sin la cual no sería posible entenderla en toda su complejidad.

Se entiende ya que mi objeto de estudio convierta esta tesis en una investigación panorámica. Hemos visto que no se limita a un movimiento o tendencia artística ni a un espacio físico concreto, tampoco a una temporalidad demasiado acotada, pues lo que pretendo es abarcar un panorama en toda su extensión. Esto no significa que mi cometido sea extenuar las líneas que se abren en este trabajo,

1 Resulta aquí oportuno introducir los principales textos en los que se ha asentado esa plataforma. Dentro de la revista *October*, cabe destacar los siguientes: Hal Foster, “The ‘Primitive Unconscious’ of Modern Art”, n° 34, otoño 1985; “Armor Fou”, n° 56, primavera 1991; “Convulsive Identity”, n° 57, verano 1991; “Postmodernism in Parallax”, n° 63, invierno 1993. Denis Hollier, “Mimesis and Castration, 1937”, n° 31, invierno 1984; “Bataille’s Tomb: a Halloween Story”, n° 33, verano 1985; “On Equivocation (Between Literature and Politics)”, n° 55, invierno 1990; “Surrealist Precipitates”, n° 69, verano 1994. Rosalind Krauss, “Corpus Delicti”, n° 33, verano 1985; “Michel, Bataille et Moi”, n° 68, primavera 1994. También la mesa redonda “The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject”, n° 67, invierno 1994 y los siguientes *dossiers* o monográficos: *Georges Bataille*, n° 36, primavera 1986 (en el que cabe destacar el artículo de Rosalind Krauss “Antivision”); *A Documents Dossier*, n° 60, primavera 1992 (en el que cabe destacar el artículo de Denis Hollier “The Use-Value of the Impossible”); *Formless: A User’s Guide*, n° 78, otoño 1996.

Entre los libros y catálogos, destacaré los siguientes (en lo sucesivo y salvo que indique lo contrario, me remitiré a la traducción en castellano de los textos): Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics*, Bay Press, Washington, 1986; *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1993; *El retorno de lo real* (1996), Akal, Madrid, 2001; *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2004 (ed. cast.: *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008. Me remitiré al original en inglés). Denis Hollier, *The College of Sociology (1937-1939)* (1979), University of Minnesota Press, 1988 (ed. cast.: *El Colegio de Sociología (1937-1939)*, Taurus, Madrid, 1982. Me remitiré a la versión en inglés); *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (1979), The MIT Press, Cambridge/Londres, 1993. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Londres, 1993 (ed. cast.: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007). Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985), Alianza, Madrid, 1996; *El inconsciente óptico* (1993), Tecnos, Madrid, 1997; *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990), Gustavo Gili, Barcelona, 2002. Rosalind Krauss y Jane Livingstone, *L’Amour Fou. Photography and Surrealism*, The Corcoran Gallery of Art, Washington D. C., 1985. Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *L’informe, mode d’emploi*, Centre Georges Pompidou, París, 1996 (me remitiré a la traducción inglesa: *Formless: a User’s Guide*, Zone Books, Nueva York, 1997).

lo que, por otro lado, sería inviable, pues cada una podría constituir una tesis en sí misma. De lo que se trata es de ofrecer una miríada de las posibilidades que plantea, pero sin ningún ánimo de agotar los temas; que esta tesis sea panorámica no quiere decir que intente ser enciclopédica. En este sentido, lo que mi investigación aporta es una primera cartografía de las imágenes de la voracidad y el canibalismo como manifestaciones de una modernidad heterodoxa, de la que a su vez podrían partir muchas otras investigaciones.

He elegido la metáfora como figura elástica que me concede la libertad necesaria para moverme en el amplio horizonte que abre mi objeto de estudio. Según el Diccionario de la RAE, la metáfora consiste en la “aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión”. En la definición clásica de Fontainer, leemos que la metáfora “presenta una idea bajo el signo de otra idea más sorprendente o más conocida, la cual sólo está unida a la primera por un lazo de sutil conformidad o analogía”². En esta tesis, es la voracidad la que expresa otras ideas bajo su forma, pero, ¿son las imágenes las que constituyen esas metáforas de la voracidad? Lanzo esta pregunta porque, como se desprende de las definiciones anteriores e indica Félix de Azúa, en principio la metáfora sólo se usa en la lengua³. Ahora bien, si la potencia de figuración es la causa de toda metáfora, como él mismo nos dice, las metáforas sugerirían imágenes que, en ocasiones, sería ridículo trasponer como tal (por ejemplo, representar en una imagen perlas en lugar de dientes), pero en otros casos no tanto. Así, podríamos decir que las imágenes de la voracidad que aquí manejamos son, *grosso modo*, una metáfora del fracaso en la toma de distancia. Estas imágenes son el lugar de la representación y nos aportan este significado, como lo son las perlas que significan unos dientes blancos. Aunque quizás lo más apropiado sería decir que esta tesis trabaja con un conjunto de imágenes de la voracidad que nos remiten a los sentidos metafóricos de la misma.

En cualquier caso, más que intentar definir la metáfora en su amplio espectro semántico, lo que me interesa es destacar, con Félix de Azúa, que “la metáfora es un transporte”⁴. Abría esta introducción describiendo las metáforas de la voracidad como un “vehículo privilegiado”, lo cual se ajustaría a su etimología griega, *meta-forein*, que significa “trans-llevar” o “trans-poner”, sugiriendo *forein* el llevar algo sobre uno mismo, de ahí que “transporte” (o “vehículo”) parezca lo más indicado. Lo que me he propuesto recorrer en la presente investigación son esos caminos por los que la idea de la voracidad y sus imágenes transitan, hasta conducirnos a los conceptos que aquí se analizan.

Existe un libro fundamental que también utiliza la metáfora como herramienta de análisis para estos asuntos: *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of*

2 P. Fontainer, *Les figures du discours*, Flammarion, 1977, citado por Félix de Azúa en *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 201.

3 *Ibid.*, pág. 202.

4 *Ibid.*, pág. 200.

Metaphors of Incorporation, de Maggie Kilgour⁵. Aunque pertenece al género de los estudios literarios, resulta aquí muy oportuno para comprender la utilidad de la metáfora en la exploración de los significados de la voracidad⁶.

En su “Introducción”, Kilgour se refiere al amplio espectro que describen las metáforas de la incorporación oral⁷. En el extremo de mayor simbolización encontramos los actos de comunión espiritual y de interiorización del conocimiento, mientras en el de menor simbolización se sitúan la ingesta de alimentos y el canibalismo. Pero, como indica la autora, esta aparente oposición es engañosa, ya que los actos de incorporación son extremadamente ambivalentes, y si hasta en el más espiritual de ellos descubrimos un sesgo físico, también la asimilación canibal puede mostrarse bajo una perspectiva simbólica. De hecho, hay autores que afirman que el canibalismo *siempre es simbólico, aun cuando es real*, y mi tesis se ocupa precisamente de las metáforas que genera en el orden simbólico al que pertenece el arte⁸.

Tras esta aclaración, cabe precisar que, dentro de este amplio espectro, he escogido trabajar con imágenes que se mueven en uno de los registros más físicos de la incorporación, el de la voracidad, que nos remite a acciones que se identifican con la ingesta en su vertiente más violenta: morder, desgarrar, masticar, triturar, devorar, engullir... Un sentido físico que se traduce en contacto y las convierte en las más apropiadas para atacar la distancia ocularcentrista, además de abrirlas a los problemas de afectividad y uso de poder que son motivo de interés de esta tesis. Nos encontraremos con imágenes en las que se reconoce fácilmente la voracidad y otras en las que ésta parece no estar presente, porque no he tratado tanto de perseguir un motivo iconográfico determinado, como de aprehender un conjunto de imágenes que se vinculan a partir de sus significados metafóricos, que son los que aquí nos ocupan. Por otro lado, quiero aclarar ya que en esta tesis manejaré un concepto ampliado de imagen, que no se ciñe a las imágenes exteriores propias de las artes visuales, sino también a las que se crean a partir de los estímulos del texto escrito y de las interacciones entre ambas.

Paso a detenerme en algunas nociones clave que atañen a la voracidad, siguiendo de cerca el texto de Kilgour, que nos serán muy útiles para ir desgarrando las distintas metáforas.

Los actos de incorporación nos remiten a una relación determinante para la

5 Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton University Press, 1990.

6 La autora aclara en las primeras páginas de su libro que partió de un interés inicial por el canibalismo que se fue extendiendo hacia la idea más amplia de “incorporación”, igual que en mi proceso investigador el canibalismo dio paso a la voracidad, aunque este concepto sigue siendo más restrictivo que el de la incorporación.

7 Maggie Kilgour, “Introduction. Metaphors and Incorporation”, *From Communion... op. cit.*

8 Las cursivas parafrasean el discurso de Marshall Sahlins, referido en Peggy Reeves Sanday, *El canibalismo como sistema cultural*, Lerna, Barcelona, 1987.

construcción del significado, la de interior y exterior, que autores como Derrida consideran fundacional del resto de oposiciones binarias⁹. Quizás se trate de la antítesis más simple, la primera que aprendemos a construir atendiendo a la experiencia de nuestro propio cuerpo. Lo que me interesa subrayar es que constituye una poderosa metáfora que lleva implícita una escala de valores, según la cual y siguiendo a Kilgour, aquello que está dentro es *bueno*, porque responde a una estructura controlada y coherente, mientras que lo que está fuera es *malo*, porque escapa a nuestro dominio y resulta amenazador. La incorporación parecería así como un movimiento al centro, un impulso que trata de controlar e incluso eliminar la diferencia, reduciéndolo todo a la *interioridad* del cuerpo. Unidad sobre la complejidad del mundo y la multiplicidad de sus apariencias que derivaría en un sistema trascendental y, en último término, en la unidad que representa lo divino.

Pero, ¿qué decir del mordisco voraz o de la devoración caníbal? ¿Y de la recurrente representación de Satán como orificio que todo lo incorpora?¹⁰ La incorporación también da lugar a metáforas que nada tienen que ver con la armonía del Uno, imágenes inquietantes y violentas que, más bien, nos remiten a una caída y que son las que aquí nos interesan¹¹. Esto sucede porque la incorporación es un acto extremadamente ambiguo, como ya observé, pues en el mismo gesto de asimilar se introduce un elemento ajeno al sistema que amenaza con alterar todo su equilibrio. Por eso, desde el arte, vemos surgir metáforas de la incorporación que suponen un desafío a los sistemas establecidos, como las de la voracidad, que en el corazón mismo del pensamiento moderno transgreden su *código sagrado*, basado en el sentido unitario del individuo, la necesaria separación sujeto/objeto y la distancia propia del ocularcentrismo¹².

El sentido ambivalente de la incorporación encuentra un ejemplo excep-

9 Citado por Maggie Kilgour en *From Communion...*, *op. cit.*, pág. 4. Sobre la dialéctica entre “lo de dentro” y “lo de fuera”, ver también Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

10 Sobre esta conceptualización de Satán, ver Marina Warner, “Fee fie fo fum: the child in the jaws of the story” en Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge University Press, 1998.

11 En el libro de Kilgour, esta dicotomía se traduce en la diferencia entre “comunión”, que ella identifica con la unidad, y “canibalismo”, que representaría la pérdida de ese estado armonioso, aunque la propia autora procede a deconstruir esta oposición, pues toda metáfora de incorporación es ambivalente y se relaciona con su contrario.

12 Se entiende aquí la Modernidad en un sentido amplio y el ocularcentrismo como un elemento fundante de su pensamiento, considerando la hegemonía de la visión desde el denominado perspectivismo cartesiano, pasando por el sujeto trascendental kantiano y el ideal de perfectibilidad que de él se desprende, hasta la herencia que todo ello tiene en el canon greenbergiano de la pureza óptica.

cional en una de sus formas más básicas: la alimentación¹³. Por un lado y como señala Bakhtin, el encuentro del hombre con el mundo tiene lugar en el interior de una boca que muerde, mastica, traga...¹⁴ El cuerpo se abre y los límites entre el ser humano y el mundo se desdibujan a favor del primero, que incorpora el exterior en su propio provecho. Comer aparecería como un acto generador y triunfante, aunque enseguida revela su paradoja, pues la supervivencia de unos significa invariablemente la muerte de otros, con lo que adquiere un sentido de extinción. De ahí que Bakhtin también perciba en la ingesta uno de los símbolos más antiguos de la destrucción y la muerte, que se traduce en el temor arquetípico a ser devorado. En efecto, hasta la comida más inocente comporta una violencia en la que aparece el fantasma del canibalismo, que implica que los que devoran pueden en turno ser devorados, por eso nos cuidamos de rodearla de todo tipo de rituales. El pacto mutuo de no agresión de los que comparten una comida la convierte en símbolo de unión e igualdad, pero sin este pacto puede transformarse en vehículo de envenenamientos y terribles venganzas, como la que sufrió Tereo, que disfrutó, sin saberlo, de un sabroso guiso en el que el ingrediente principal era su propio hijo¹⁵. Aquí resultan claves la irreversibilidad de la ingesta y la identidad entre el que come y lo que es comido, sobre las que se asientan todo tipo de amenazas en torno a la comida. Una identidad paradójica, que hace indistinguibles al sujeto y al alimento en una relación absolutamente no recíproca, ya que el primero tiene el control total sobre el segundo y acaba haciéndolo desaparecer. Como tendremos ocasión de ver aquí, el psicoanálisis ha trabajado con esta falta de reciprocidad a propósito de la incorporación canibalista que se da en las identificaciones narcisistas¹⁶.

Claro que el sujeto que ingiere no sería tan fuerte como aparenta, pues en el momento de la incorporación sus límites se hacen difusos y su identidad precaria, arriesgándose a cambiar para siempre. Si todo acto de alimentación introduce un aspecto inquietante por convocar la alteridad en el que incorpora, imaginemos qué no sucederá cuando el objeto de la ingesta es otro individuo. Según la conocida máxima, “eres lo que comes”, entonces, ¿quién será aquel que ha incurrido en el canibalismo?

Minando todavía la vertiente triunfante de la alimentación, encontramos la necesidad con la que se impone, que nos recuerda con incómoda insistencia nues-

13 Sobre esta ambivalencia trata también Carolyn Korsmeyer en el capítulo “Relatos de la comida”, dentro de su libro *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Paidós, Barcelona, 2002.

14 Mikhail Bakhtin trata sobre la boca y sus acciones en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998.

15 Desde nuestra perspectiva, el canibalismo participa de esta faceta oscura de la alimentación y constituye uno de nuestros máximos tabúes, aunque en las sociedades que pudieran haberlo sancionado culturalmente, el significado sería el opuesto, ya que representaría un poderoso agente de aglutinación social. Ver al respecto Peggy Reves, *El canibalismo ..., op. cit.*

16 Adelanto ya que Kaja Silverman aborda magistralmente estas cuestiones en *The Threshold of the Visible World*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.

tra condición mortal y nuestro sometimiento a los instintos, poniendo de manifiesto ese lado animal que tan afanosamente procuramos ocultar. En esta línea, el canibalismo radicalizaría el temor a la regresión, precipitando a un estado bestial capaz de cuestionar la condición humana en su conjunto.

La incorporación alimenticia es un símbolo recurrente para otro tipo de intercambios, como las relaciones sexuales, con las que ofrece la más amplia gama de paralelismos a lo largo y ancho del planeta. La utopía de fusión de los cuerpos en uno solo da lugar a metáforas en las que está presente toda la ambivalencia que comentaba, pues la aspiración a la unión más íntima se confunde con el deseo de dominio sobre el otro, transformando la “consumación” en “consumo” (en último término, la devoración amorosa hace desaparecer el objeto de deseo)¹⁷. De modo que las mismas metáforas que sirven para referirse a la plenitud lo hacen para dar cuenta de la agresividad y la destrucción que acompañan a este tipo de relaciones.

La aspiración a incorporar el objeto de deseo también revelaría la nostalgia de una unidad perdida, el perfecto estado de simbiosis con la madre en el que todo era continuo. Incorporación para volver lo exterior interior y regresar a un estado de identificación absoluta, recuperar el objeto perdido y devorarlo para que no desaparezca más, como querría el melancólico. No obstante, el retorno a esta Edad de Oro de pura interioridad es en sí mismo ambiguo, pues elimina la distancia necesaria para construir la identidad y niega al objeto, por lo que conduce a un estado indistinto que nos acercaría a la muerte. Quizás por eso no sea extraño que el retorno a la unidad se exprese en ocasiones a través de violentas imágenes de voracidad e incluso de canibalismo, como tendremos ocasión de comprobar.

De todos estos aspectos se ha ocupado Aurora Fernández Polanco, mi directora de tesis, en su artículo “Devorar”, donde analiza los fantasmas de la oralidad arraigados en nuestro imaginario que vienen trabajando algunos artistas, así como sus vínculos con el surrealismo batailleano¹⁸. Para ello, recurre al tratamiento que las teorías psicoanalíticas han dado a estos fantasmas, prestando especial atención a la tríada voracidad-maternalización-melancolía, junto a los problemas sobre identidad/distancia y las relaciones que surgen con lo abyecto o lo *informe*.

Recientemente, ha retomado estas preocupaciones con “*Le trou*”, un texto sobre Eva Lootz que enmarca otro inédito de la artista, “Papillas elementales”, que también trata sobre estas cuestiones¹⁹. Lootz se refiere a “la extraña oralidad que emana de gran parte de [sus] piezas de los años setenta”, de la que nadie

17 Esta correlación entre “consumación” y “consumo” aparece expresada en Maggie Kilgour, “Introduction. Metaphors and Incorporation”, *op. cit.* y en Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, dentro del *dossier* “El arte y la comida”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 637-638, julio-agosto 2003.

18 Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, *op. cit.*

19 Aurora Fernández Polanco, “*Le trou*”, en *Eva Lootz. Agujeros*, Galería 9MA, Barcelona, 2009.

parece haberse percatado, trabajos de algodón y parafina apetecibles e incomedibles a un tiempo. Es aquí, entre la comida y su negación, donde la artista descubre que la oralidad nos remite al arcaico umbral del lenguaje, enlazando con los asuntos que nos ocupan y con los que Fernández Polanco dialoga: la boca de la fase oral, la de la lactancia y las pulsiones caníbales; la boca anterior al lenguaje, lugar de lo arcaico y de la regresión; boca-agujero por la que se produce la pérdida, lugar de la herida que supone nuestro ingreso en el lenguaje, la cultura, la sociedad.

Es importante constatar la importancia de la cultura psicoanalítica en el tratamiento de todas estas cuestiones. Fernández Polanco ya había atendido a una serie de figuras propias de su lenguaje y recurrentes en el entorno del arte y la estética contemporánea en “Sobre algunas figuras psicoanalíticas en la estética contemporánea”, organizado en torno a tres rupturas del discurso moderno: la del tiempo, la mirada y el sujeto²⁰. Nos encontramos con términos como *après coup* o acción diferida, inconsciente óptico, *Gestalt*, alteridad, *corps morcelé*, abyección, lo *real*..., familiares a esta investigación, sobre los que la autora se pregunta qué retienen de su contexto original y cómo se transforman en el nuevo, ocupándose de las lecturas de las que son objeto, en definitiva, de “lo ‘figurado’ de la figura”²¹. También podríamos estar hablando aquí de metáforas.

Siguiendo con nuestras nociones sobre la voracidad, diremos que otro de los contextos en el que se mueven sus metáforas es el del intercambio a nivel social, ya que la alimentación también simboliza intercambios en este sentido. El cuerpo individual se transforma aquí en metáfora de una entidad mayor, el cuerpo social, que asimila o rechaza elementos ajenos a su sistema, revelándose la relación interior/exterior como la más básica en la delimitación de los grupos humanos. Más que un gesto de integración, la incorporación sugiere control de lo que está fuera, siempre motivo de desconfianza. Sin embargo, volvemos a encontrarnos con relaciones extremadamente paradójicas, pues la incorporación canibalística nunca supondría un movimiento al centro desde el punto de vista de nuestra sociedad. Introduzco este matiz porque esa es precisamente la función que tiene el canibalismo en las sociedades que lo sancionan, según explica Lévi-Strauss, que considera que la nuestra, más que incorporar, expulsa: “uno se siente tentado a oponer dos tipos de sociedades: las que practican la antropofagia, es decir, que ven en la absorción de ciertos individuos poseedores de fuerzas temibles el único medio de neutralizarlas y aun de aprovecharlas, y las que, como la nuestra, adoptan lo que se podría llamar la antropoemia (del griego *emeîn*, ‘vomitar’). Ubicadas ante el mismo problema han elegido la solución inversa, que consiste en expulsar a esos seres temibles fuera del cuerpo social manteniéndolos temporaria o definitivamente aislados, sin contacto con la humanidad, en establecimientos

20 Aurora Fernández Polanco, “Sobre algunas figuras psicoanalíticas en la estética contemporánea” en Nicolás Caparrós y Salvador Alemán (eds.), *Psicoanálisis sin diván. Ensayos posmodernos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

21 *Ibid.*, pág. 68.

destinados a ese uso”²². Una costumbre que horrorizaría a los miembros de sociedades caníbales, apunta el autor, que propone este ejemplo como ejercicio de relativismo cultural.

Dentro de nuestra mentalidad antropológica, el acto de la incorporación canibal ha sido un recurso clave para marcar la frontera con los que están fuera, ya que *siempre son los otros los caníbales*²³. Función representativa que adquirió gran importancia dentro del discurso colonial, preocupado por definir los límites entre civilización y salvajismo²⁴. Los caníbales eran los salvajes, una afirmación que entonces parecía perfectamente reversible, como demuestra el hecho de que el término “canibal” sea una derivación de “caribe”, nombre de uno de los primeros grupos nativos con los que Colón entró en contacto. Errores de pronunciación transformaron sucesivamente “caribe” en “caniba” y después en “canibal”, al tiempo que el término se transformaba en sinónimo de “antropófago”, ya que se presuponía que todos los *caribes* (y por extensión, todos los indígenas) ingerían carne humana²⁵.

Aunque la llegada a América marcó un punto de inflexión en la obsesión occidental por el canibalismo, mucho antes de este encuentro lo vemos aparecer en múltiples relatos con idéntica función delimitadora²⁶. Así, han sido caníbales pueblos lejanos y desconocidos para los griegos y romanos de la Antigüedad; los primeros cristianos, que con el paso del tiempo lanzarían esta misma acusación

22 Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 1977, pág. 441.

23 Lévi-Strauss se ha ocupado de la acusación de canibalismo que muchos pueblos “primitivos” vierten sobre otros, generalmente vecinos, a los que quieren privar de su condición humana para sancionarse a sí mismos como “los buenos”, como los verdaderos “hombres”. Ver Claude Lévi-Strauss, *La mirada distante*, Argos-Vergara, Barcelona, 1984 (citado por Alberto Cardín, *Dialéctica y canibalismo*, Anagrama, Barcelona, 1994).

24 Aquí resulta fundamental el exhaustivo estudio de Carlos A. Jáuregui *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2008, que analiza el papel decisivo del “tropa canibal” en la definición de la identidad cultural de América Latina, trazando una genealogía que va de la Conquista a la postmodernidad, sirviéndose para ello de las más diversas manifestaciones culturales.

25 Esta referencia se encuentra en los *Diarios* de Colón y de sus implicaciones se han ocupado W. Arens en *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia*, Siglo XXI, México, 1981; Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, Methuen, Londres, 1986 y Alberto Cardín, “Colón y los caribes”, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.*

26 Esta circunstancia puede explicarse a partir de la interpretación que hace Roger Bartra del hombre salvaje, pues, según el autor, es un concepto que los europeos habrían desarrollado mucho antes de su encuentro con los nativos de América y que tendría su continuidad sin verse demasiado influido por este contacto. Ver Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Destino, Barcelona, 1996 y *El salvaje artificial*, Destino, Barcelona, 1997.

sobre los judíos; los gitanos, etc²⁷. Resulta entonces sorprendente que de epítome del rechazo a la alteridad el canibalismo haya pasado a ser un eficaz elemento para el análisis y la deconstrucción de esta clase de narrativas, por eso veremos a muchos artistas *otros* apropiarse de sus figuras para utilizarlas como estrategia de resistencia, dentro de lo que algunos autores han llamado *la paradoja del canibalismo*²⁸.

La proliferación de imágenes relacionadas con la voracidad y el canibalismo en el ámbito artístico desde finales de los años 80 es lo que ha motivado esta investigación, así como el interés por comprenderlas dentro del marco que ha posibilitado su éxito. No fue difícil decidirme por un objeto de estudio que abría tantas posibilidades. Las imágenes en torno a la boca, en su vinculación con el canibalismo y la oralidad, aportaban elementos excéntricos a la historia del arte más tradicional y tendían relaciones con disciplinas como el psicoanálisis y la antropología/etnología. Es más, ofrecían la posibilidad de movernos de un campo a otro y descubrir discursos cruzados, en los que podemos encontrar algunos de los problema acuciantes de la modernidad pues, como ha señalado Foucault respecto al psicoanálisis y la antropología, “desde *Tótem y tabú*, la instauración de un campo que les sería común, la posibilidad de un discurso que podría ir de uno a otra sin discontinuidad, la doble articulación de la historia de los individuos sobre el inconsciente de las culturas y de la historicidad de éstas sobre el inconsciente de los individuos, abren, sin duda, los problemas más generales que podrían plantearse con respecto al hombre”²⁹. Por eso, al principio de esta “Introducción” me referí a las metáforas de la voracidad como un *vehículo privilegiado* para ofrecer una relectura de la modernidad, síntoma de un impulso que la recorre a contrapelo, el de la alteridad, ya sea en su dimensión individual o sociocultural.

Las imágenes de la voracidad también aparecían como síntoma de un paradigma estético alternativo a la pureza visual, que además era capaz de desbordar el discurso de *October*. Aunque muchas de estas imágenes han sido objeto de análisis entre sus páginas y otras, sin serlo, aglutinan sus preocupaciones más características, el conjunto escapa a la ortodoxia de la publicación. En primer lugar, porque mi articulación del surrealismo y el arte actual incluye imágenes que la revista *October* suele obviar por considerarlas demasiado explícitas, referenciales. Muchas se adscriben al denominado “retorno del cuerpo”, con el que la publicación, y muy en especial alguno de sus miembros, han mostrado más de una vez su incomodidad. Ahí tenemos a Rosalind Krauss afirmando que “el ‘cuerpo’ —que cada vez aparece con más fuerza en la obra teórica actual— se está convirtiendo

27 Alberto Cardín nos ofrece una buena relación de estas acusaciones, que se explican independientemente del fenómeno del canibalismo real en América, en “El caníbal es el otro” y “La carne de Cristo”, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.*

28 Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial...*, *op. cit.*

29 Michael Foucault, “Psicoanálisis, etnología” en *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pág. 368.

rápida en mi objeto fóbico”, comentario que, a pesar de su tono jocoso, no deja de ser significativo³⁰. El temor a la literalización está en la base de este rechazo, que parece pasar por alto que el cuerpo no es unívocamente referencial, sino construido, semiótico, cultural. Frente a su “retorno”, considerado en términos de empobrecimiento, la línea que defienden Krauss y otros es la de privilegiar una interpretación estructuralista que, en cierto modo, reprime lo corporal; esta es la lógica que lleva a Krauss a obviar el *motivo* del vómito en algunas de las *Disgust Pictures* de Cindy Sherman y a elogiarlas por su horizontalidad. Podríamos decir que la voracidad, aun metafórica, resultará siempre demasiado agresiva para esta órbita.

Por otro lado y como ya he señalado, estas metáforas nos obligan a tratar directamente con la cuestión de la alteridad cultural, que *October* suele incluir a partir de autores o artistas que, aun siendo identificados con dicha alteridad, trabajan en los centros o, como mínimo, han sido integrados en ellos. Ya que Brasil es un lugar de referencia en esta tesis, diré que no es de extrañar que Lygia Clark aparezca entre sus páginas, pues todos sabemos que su obra ha logrado un amplio reconocimiento internacional, pero más raramente encontraríamos alguna referencia a la vanguardia brasileña o a artistas que actualmente trabajan en ese país³¹. No obstante, el discurso moderno que *October* se afana en criticar hace aguas especialmente en sus márgenes.

Así que las metáforas de la voracidad me han permitido trabajar desde las ausencias que necesariamente describe la línea de *October*, en un intento por desplazar una mirada que puede haberse convertido en hegemónica. Quiero aclarar, no obstante, que aunque esté refiriéndome a esta publicación y a su entorno de una forma unitaria, no tengo una visión monolítica de ellos y, si bien puede hablarse de una línea común, también encuentro diferentes actitudes entre sus filas, a veces casi contrapuestas (o complementarias), que procuraré recoger en este trabajo.

Asimismo, insisto en reconocer mi deuda con *October*, que es uno de los ejes norteadores de esta tesis, dada su aportación fundamental en la relectura de la tradición surrealista. Imaginando este trabajo como un viaje (ya antes apuntaba a esta metáfora), diría que las lecturas que propone la “constelación *October*” representan el camino predeterminado, pero en vez de recorrerlo linealmente de

30 Este comentario aparece en una mesa redonda convocada por *October*, “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject*”, *October*, n° 67, invierno 1994, pág. 12 (aquí y en lo sucesivo, la traducción de las citas de textos en lengua extranjera será mía). Rosalind Krauss trata de defender una interpretación estructuralista de lo *informe* frente a las apropiaciones referenciales en nombre de lo abyecto, que a su entender tergiversan el pensamiento batailliano. Otro número de la revista en el que se hace evidente su suspicacia hacia las representaciones en torno al cuerpo, en este caso las vinculadas a prácticas feministas, es el monográfico “feminist issueS”, *October*, n° 71, invierno 1995. Ambos volverán a aparecer en las páginas de este trabajo.

31 En efecto, la revista recoge varios textos de esta artista en su número 69, agrupándolos bajo el título de “Nostalgia of the Body” (ver *October*, n° 69, verano 1994).

principio a fin, he preferido transitar por las vías secundarias e incluir lugares no previstos en la ruta principal, dejándome guiar por las imágenes de la voracidad y el canibalismo. Este es el elemento periférico que aquí se convierte en protagonista y me ha permitido abordar este panorama de modo transversal, desterritorializándolo, por emplear una metodología rizomática. Claro que para no perdernos por completo en el deambular por la maraña de caminos secundarios y dado el carácter académico de este trabajo, reconozco haber encontrado en el itinerario que va de *October* al surrealismo un *camino-guía* al cual poder regresar siempre y cuando fuera necesario reorganizar perspectivas.

Estado de la cuestión

La cuestión de fondo a la que atiende mi tesis es la revisión del ocularcentrismo, así como del modelo de autonomía visual impulsado por las corrientes formalistas. Revisión que ha conocido un amplio desarrollo en las últimas décadas, posibilitando el éxito de todo un conjunto de obras que contaminan la pureza óptica, entre ellas, las de la voracidad y el canibalismo³².

La pureza óptica encuentra su punto culminante en lo que en el contexto anglosajón se vino a denominar *Modernism*, genealogía cerrada que iba marcando los hitos de una carrera formalista hacia la especificidad de cada medio artístico y cuyo teórico insignia fue Clement Greenberg³³. Es precisamente este discurso el que marca el nacimiento de la revista *October*, que surge como una apuesta por deconstruir la mirada del *modernismo*, en la que se habían entrenado algunos de sus miembros fundadores, como Rosalind Krauss. Se trataba entonces de descubrir la inevitable intencionalidad de la mirada y de nutrir la de toda clase de conceptos de la teoría postestructuralista, integrando diversas disciplinas en el análisis artístico y desbordando aquel discurso que había construido una única modernidad posible, por necesidad excluyente. *October* comienza a seguir los flecos que se iban abriendo en la línea canónica del *modernismo*, para elaborar a través de ellos su particular ataque; un ataque desde dentro, como el que en un principio supuso el de los indisciplinados pupilos de Greenberg. Es así como llegan al surrealismo, siempre excluido de la genealogía *modernista* oficial y, muy en especial, a la facción disidente del entorno *Documents*, hallando en sus proyectos múltiples motivos

32 Como podemos comprobar a partir de muchos de los textos de la nota 1 de esta "Introducción", destacándose entre ellos el libro de Martin Jay *Ojos abatidos...*, *op. cit.*, que nos presenta el proceso de formación de la centralidad escópica de lo moderno y su cuestionamiento en el pensamiento francés del siglo XX.

33 En lo sucesivo, emplearé la palabra *modernismo* (en cursivas) para traducir el término *Modernism*. La genealogía que traza este modelo formalista une la abstracción geométrica de los 60, donde encuentra su realización, con ciertas vanguardias europeas, pasando por el expresionismo abstracto.

capaces de minar la fortaleza de la opticalidad pura³⁴. De manera que la contribución de *October* no sólo ha sido fundamental para la valoración del movimiento surrealista o la reivindicación de su vertiente más heterodoxa, habitualmente ninguneada en favor de la corriente oficial de Breton, sino sobre todo para incorporar todo este entramado al debate artístico actual, descubriendo aquí un episodio temprano y prolífico de contestación al ocularcentrismo. Es así como se entiende esta recuperación, dentro de un contexto y orientada hacia unos propósitos muy determinados.

Lo curioso es que el discurso contestatario de *October* comenzó a erigirse en central, llegando a reivindicar para sí la correcta lectura del surrealismo, que descartaría otras posibles por inoperantes. Sólo de esta forma puede explicarse que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois nos ofrezcan unas “instrucciones de uso” para manejar el legado de Bataille³⁵. La mirada de *October* sería una más entre otras muchas posibles, pero debido no sólo a su prestigio, sino a su publicación desde un centro de poder, su influencia se extiende a escala internacional y acaba por imponerse. Es más, en ocasiones podríamos decir que sus autores incurren en aquello que comenzaron combatiendo: los discursos autoritarios y las miradas excluyentes.

No cabe duda de que *October* “marca tendencia”, y así ha sucedido en lo que se refiere a la recuperación de Bataille *et al.* para el mundo del arte³⁶. Hay que reconocer que su proyecto fue pionero. Antes del monográfico que la revista presentó en el año 86 sobre Bataille, definitivo en este sentido, contamos con otros trabajos que apuestan decididamente por integrar a los disidentes en los estudios sobre el surrealismo: por ejemplo, el artículo de Rosalind Krauss sobre Giacometti para la exposición *primitivista* del MOMA (*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 1984)³⁷; uno de Hal Foster referido a esta

34 Estrella de Diego ha destacado la “fascinación” de la revista *October* por los temas propios del surrealismo, a propósito de la importancia que comenzó a adquirir en la crítica norteamericana de los 90 el tema del deseo, vía Lacan, especialmente en lo que se refiere a esta publicación periódica, y cómo de ahí fue pasando a otros textos que la tomaban como punto de referencia, “llegando a otros países, regresando incluso a Europa a través de América, ya se anunciaba”. Ver Estrella de Diego, “En torno a la obra de Jacques Lacan. *De reflejos*”, *Exit Book*, n° 4, 2005, pág. 97.

35 Tomo la expresión del título de la exposición organizada por Rosalind Krauss e Yve Alain Bois en el Centre Georges Pompidou en el año 1996, llamada *L'informe: mode d'emploi*.

36 Hago esta especificación porque la figura de Bataille ya disfrutaba de un amplio reconocimiento en el mundo filosófico. En el año 1963, la revista *Critique* lanzó su número “Homage à Georges Bataille”, que incluía textos de sus compañeros anteriores a la Segunda Guerra Mundial, como Alfred Métraux, Michel Leiris o André Masson, y de intelectuales de una generación posterior, como Michel Foucault o Roland Barthes.

37 Rosalind Krauss, “Giacometti” en William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MOMA, Nueva York, 1984. Este texto fue recogido un año después en su libro *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1985.

misma exposición, “The ‘Primitive Unconscious’ of Modern Art” (1985); y, sobre todo, la exposición (y catálogo) *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (1985), comisariada por Krauss y Jane Livingstone³⁸. Cabe destacar que, precisamente en torno a estos años, habían sido traducidos al inglés algunos de los textos más significativos de Bataille, reunidos bajo el título *Visions of Excess* (1985), libro al que los autores de *October* suelen recurrir en sus citas³⁹.

A pesar de la importancia de *October*, también otros autores profundizaban en esta vertiente del surrealismo por esas mismas fechas. Muy notablemente Georges Didi-Huberman, que ya en 1986 publicó su texto “L'image ouverte”, en el que exploraba las implicaciones del pensamiento de Bataille para la visualidad⁴⁰. Pero será en su libro *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995) donde realice su estudio definitivo sobre este autor, contextualizándolo en el entorno de *Documents*, cuyas imágenes son objeto de un exhaustivo análisis en el que vemos aparecer algunas figuras de la voracidad⁴¹.

Sin salir de este ámbito, nos encontramos con un “autor bisagra”, Denis Hollier, que comenzó publicando en Francia libros que después fueron traducidos al inglés y tuvieron gran repercusión en el mundo anglosajón, por no mencionar que se trata de uno de los autores de la “constelación *October*”. Su libro sobre Bataille, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille* fue publicado en una fecha tan temprana para lo que aquí discutimos como 1974 y su libro sobre el Colegio de Sociología en 1979⁴². Significativamente, fue el autor invitado a presentar la reedición facsimilar de *Documents*, publicada en París en 1991 (más tarde, con fragmentos traducidos al inglés)⁴³. Esta reedición debió ser decisiva, pues los 90 son los años de eclosión de todo este entramado: además del libro de Didi-Huberman y de la traducción al inglés del libro de Hollier sobre Bataille⁴⁴, se publicaron otros libros y artículos que contribuyeron a consolidar la facción disidente del surrea-

38 Remito al lector a la nota 1 de esta “Introducción” para encontrar la referencia bibliográfica de estos textos y otros en torno a las mismas fechas que pudieran interesar.

39 Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985 (edición y traducción a cargo de Allan Stoekl).

40 Este texto está recogido en Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, París, 2007.

41 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, París, 1995.

42 Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, París, 1974 y *Le Collège de sociologie (1937-39)*, Gallimard, París, 1979. Para la traducción inglesa de estos textos, remito al lector a la nota 1 de esta “Introducción”.

43 Denis Hollier, “La valeur d'usage de l'impossible” en *Documents*, Éditions Jean-Michel Place, París, 1991. Este texto fue publicado también por *October* como “The Use-Value of the Impossible” (nº 60, primavera 1992) y fue ya citado en la nota 1.

44 El año exacto de esta traducción es 1993, el mismo en el que el autor organizó un coloquio sobre Bataille en Orleáns, que después fue recogido en Denis Hollier (ed.), *Georges Bataille après tout*, Belin, París, 1995.

lismo en el debate artístico, entre los que me gustaría destacar tres del año 1993: *The Optical Unconscious* (R. Krauss), *Compulsive Beauty* (H. Foster) y *Downcast Eyes* (M. Jay)⁴⁵.

En 1996, diez años después del monográfico de *October* sobre Bataille, una trascendente exposición en el Centre Georges Pompidou parece completar un ciclo: *L'informe: mode d'emploi*. Concebida por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, pretendía desbaratar los presupuestos del *modernismo* aplicando lo *informe* batailliano a un amplio espectro de obras entre los años 20 y 90 (aunque sin ningún afán cronológico), de Duchamp, Picasso o Hans Arp a Cindy Sherman, Mike Kelly o Allan McCollum, pasando por Pollock, Manzoni, Rauschenberg, Fontana, Warhol, Eva Hesse, Robert Morris, Robert Smithson, Matta-Clark... Todo muy sintomático de la definitiva imposición de *October*: no sólo nos ofrecen un “manual de instrucciones” para utilizar correctamente a Bataille, sino que consiguen celebrar su triunfo en el corazón mismo de París, en su museo-estandarte de la contemporaneidad.

¿Por qué entonces elegir el discurso central de *October* y no cualquier otro? Porque son estos autores los que se han implicado en influyentes exposiciones y han escrito en sus catálogos citando a Bataille *et al.* y *Documents*, insertándolos en el contexto actual⁴⁶. Son sus críticos los que mayoritariamente han articulado las relaciones entre los años 30 y épocas posteriores, siguiendo un modelo temporal en *après coup*, que Foster defiende de manera específica, como veremos, pero que también aplican el resto (Rosalind Krauss en el *Inconsciente óptico*, los comisarios de la exposición de *L'informe*, etc.). Tratar de establecer este tipo de relación es el cometido de mi investigación, que no pretende ser una tesis sobre Bataille, ni mucho menos sobre el surrealismo, por eso *October* constituye el bagaje en el que mejor me reconozco y ha supuesto el punto de partida para emprender el presente trabajo. Libros como *El retorno de lo real*, que apunta al surrealismo heterodoxo cuando está hablando del “artificio de la abyección” o del “artista como etnógrafo”, además de proponer los años 30 en articulación con los 60 y los 90;

45 Para otros textos publicados en estas mismas fechas, remito al lector a la nota 1.

46 Además de las citadas *Primitivism in 20th Century Art*, *L'Amour fou* o *L'informe: mode d'emploi*, cabe destacar las siguientes exposiciones: *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, París, 1995, comisariada por Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcadé, que exploraba temas relacionados con la sexualidad y las cuestiones de género en el arte contemporáneo, con presencia destacada del surrealismo. El catálogo contó con textos de Rosalind Krauss y Denis Hollier, siendo este último el que recurre a la cita a Bataille. Otra exposición es *Surrealism: Desire Unbound*, Tate Modern, Londres, 2001, organizada por Jennifer Mundy en torno a la importancia del deseo en el surrealismo, para cuyo catálogo Hal Foster escribió un artículo (“Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus”). Finalmente, mencionaré la reciente *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery, Londres, 2006, comisariada por Dawn Ades, Simon Baker y Fiona Bradley, una exposición sobre el contexto de la revista *Documents* y la importancia de Bataille, junto a la que se celebró un ciclo de conferencias al que estuvieron invitados como ponentes Rosalind Krauss y Denis Hollier (que también escribe en el catálogo).

exposiciones como *L'informe: mode d'emploi*, donde vemos extenderse las ideas de Bataille a artistas como Cindy Sherman. Trabajos como estos son los que me han conducido de los artistas de los 90 a las imágenes del surrealismo, en un viaje en el que he ido descubriendo vínculos más allá de los que ellos sugieren.

Si en esta investigación *October* constituye el eje vertebrador, autores tan relevantes en la exploración del “entorno Bataille” como Didi-Huberman se integrarían en ella a modo de herramienta, al igual que lo hacen otros, como Freud, Lacan, Kaja Silverman, James Clifford, Suely Rolnik, Julia Kristeva... Claro que de manera análoga a la de algún autor de *October*, lo que pretendo es ejercer de *hija discola* y ofrecer mi respuesta particular a la centralidad de su discurso a través de este trabajo. Asimismo, esta tesis sería mi aportación personal al ámbito de estudios que despojan al ojo de su poder tradicional, organizando este ataque alrededor de la boca y sus acciones más violentas.

Recorrido investigador

Los asuntos que me ocupan en esta tesis venían ya preparándose en mi trayectoria investigadora. Antes me referí al “retorno del cuerpo”, que fue la cuestión de la que traté en mi trabajo de suficiencia investigadora, a través de la fortuna crítica de *Pouvoirs de l'horreur* (Julia Kristeva) en el arte último⁴⁷. En él analizaba en profundidad, y a partir de muy variadas representaciones, un concepto de cuerpo abierto y fragmentario, en constante comunicación con lo que le rodea, el cuerpo que describe Bakhtin y el mismo al que se refieren las metáforas de la incorporación oral. Cuerpo-síntoma en las antípodas de la visión triunfante, que regresa después de haber caído para mostrarnos sus heridas. Este trabajo también me permitió entrar en contacto con la figura de Bataille y el entorno de *Documents*, que ha resultado ser uno de los elementos clave en esta investigación. En definitiva, pude explorar el terreno en el que se iban a mover las imágenes de esta tesis y crear una suerte de plataforma para comprenderlas y lanzarlas hacia articulaciones más complejas.

Igualmente, tuve ocasión de tratar con todos estos asuntos gracias a mi pertenencia al grupo de I+D “La violencia y el mal en el arte y la cultura contemporáneos. Representaciones y conceptos”, que me dio la oportunidad de ir organizando, a partir de diversos textos y comunicaciones, algunas de las ideas que se exponen en los capítulos que siguen.

También quiero destacar que esta tesis no sería la misma de no haber disfrutado de una beca FPU y, muy en particular, de las estancias en el extranjero que en ella se contemplan. Mi contacto con el ámbito anglosajón al que pertenece *October* se vio impulsado por una estancia en el Departamento de Historia del Arte de la University College of Londres (UCL). Del todo determinantes fueron

47 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil, París, 1980, que fue traducido al castellano como *Poderes de la pervasión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, Siglo XXI, México, 1988.

mis dos estancias en São Paulo, en la Pontificia Universidade Católica (PUC-SP), donde mantuve un estrecho contacto con dos de los autores a quienes debemos unas de las interpretaciones más afortunadas de la antropofagia brasileña en la actualidad: Suely Rolnik, que imparte clases en el “Núcleo de Estudios Transdisciplinares de la Subjetividad”, dentro del Postgrado en Psicología Clínica, y Norval Baitello, que lo hace en el “Programa de Estudios de Postgraduación en Comunicación y Semiótica”.

Metodología

Una cartografía de imágenes

Para guiarnos a través del vasto panorama descrito por las metáforas de la voracidad, mi tesis elabora una cartografía, compuesta por un conjunto de imágenes y nombres clave que conectan los diversos territorios.

El punto de partida en este proceso fue el vaciado de las revistas más significativas para esta investigación, obviamente *October*, además de las revistas del surrealismo (*La Révolution Surréaliste, Documents, Le Surréalisme au Service de la Révolution, Minotaure, Acéphale, VVV*) y la *Revista de Antropofagia*, perteneciente a la vanguardia brasileña. Junto a las revistas, las exposiciones fundamentales en todo este entramado. El objetivo era rastrear las imágenes que irían a organizar mi tesis, no tanto como una iconógrafa en el sentido panofskyano, sino desde la apertura warburgiana, descubriendo las conexiones que surgían entre unas y otras a partir de las metáforas, dando lugar a un ordenamiento en una heterogeneidad aparentemente disociada.

Dentro de nuestra cartografía, son las imágenes las que componen sus hitos. Éstas no son meras ilustraciones de un discurso exterior a ellas, sino que es el discurso el que se construye a partir de las imágenes, de su puesta en común, de su contraste, de la reflexión sobre el conjunto y de las articulaciones que he sido capaz de crear. Atravesando estas imágenes encontramos los conceptos, utilizados como una herramienta para su análisis, muchos extraídos del vaciado de *October* y de los libros propios de su órbita, otros de las publicaciones que, en relación a las anteriores, podríamos calificar de “excéntricas”. Conceptos también traídos de otras disciplinas, como ya anunciaba, lo que, dada la naturaleza de mi objeto de estudio, parecía algo ineludible. La elección de un asunto en principio ajeno al mundo del arte como es la voracidad y, muy especialmente, el canibalismo, obligaba a manejar teorías que provienen de aquellas disciplinas que se han ocupado tradicionalmente de su estudio: la antropología y el psicoanálisis.

Entre los estudios antropológicos clásicos a los que he recurrido, cabe destacar los de Lévi-Strauss, Marvin Harris y Peggy Reeves Sunday, en los que se hayan representadas las dos grandes corrientes de interpretación del canibalismo:

la materialista y la simbólica⁴⁸. En este mismo ámbito, también han resultado muy útiles las aportaciones de autores escépticos con el fenómeno, como W. Arens y Alberto Cardín, sobre todo a la hora de comprender el canibalismo como un elemento esencial en la construcción de la otredad⁴⁹. Mención especial merecen dos libros del antropólogo Roger Bartra, *El salvaje en el espejo* y *El salvaje artificial*, por estudiar la figura del salvaje europeo a través de sus imágenes⁵⁰.

El psicoanálisis se ocupa de la voracidad y el canibalismo en relación a la fase oral y otros elementos que, de alguna manera, nos remiten a ella: identificaciones narcisistas, pulsiones sádico-orales, castración, fantasmas de regresión, la boca como lugar arcaico anterior al lenguaje, estados melancólicos... Freud establece estas relaciones, que luego han sido desarrolladas y matizadas por otros autores clásicos, como Melanie Klein o Karl Abraham, a los que he manejado junto a algunos más actuales, entre ellos Pierre Fédida o Julia Kristeva⁵¹. La voracidad también se introduce en ciertas reflexiones psicoanalíticas sobre la mirada, entre las que resulta determinante la de Lacan y, últimamente, ha servido para caracterizar nuevos modos de construcción de la subjetividad, en su vertiente antropofágica y de la mano de Suely Rolnik⁵².

48 Peggy Reeves Sanday es una buena representante de la interpretación simbólica, como podemos comprobar en *El canibalismo como sistema cultural*, *op. cit.*, mientras Marvin Harris lo es de la materialista, en libros como *Caníbales y reyes: los orígenes de las culturas*, Alianza, Madrid, 2002 y *Bueno para comer: enigmas de alimentación y cultura*, Alianza, Madrid, 2005. De Claude Lévi-Strauss he consultado sobre todo *Tristes trópicos*, *op. cit.* y *Mitológicas. I, Lo crudo y lo cocido* (1964), Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Para una compilación de estudios antropológicos sobre la materia, ver Laurence R. Goldman (ed.), *The Anthropology of Cannibalism*, Bergin&Garvey, Westport, 1999.

49 W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.* y Alberto Cardín, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.* El primero ha sido objeto de duras críticas por parte de algunos estudiosos que consideran “negacionista” su postura, aunque Arens se defiende afirmando que no ha tratado de demostrar que el canibalismo no haya existido como práctica cultural, sino de evidenciar lo predispuestos que estamos a aceptarlo como un rasgo característico de los *otros*.

50 Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, *op. cit.* y *El salvaje artificial*, *op. cit.*

51 De Sigmund Freud, ver especialmente los siguientes textos: “Tres ensayos sobre teoría sexual” (1905), “Tótem y tabú” (1913), “Duelo y melancolía” (1915), “Lo siniestro” (1919), “Psicología de las masas y análisis del ‘yo’ ” (1921), “La cabeza de Medusa” (1922), “Fetichismo” (1927) y “El malestar en la cultura” (1929), en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996. Sobre Melanie Klein, ver Juliet Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, Nueva York, 1987 y de Karl Abraham sus *Obras escogidas*, RBA, Barcelona, 2006. Ver también Pierre Fédida, *L’Absence*, Gallimard, París, 1978 y *Par où commence le corps humain: Retour sur la regression*, Presses Universitaires de France, París, 2000; Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.* y *Sol negro: depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.

52 Las reflexiones fundamentales de Lacan sobre la mirada se encuentran en Jacques Lacan, *El Seminario, Libro XI* (1964), *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1986. Sobre la subjetividad antropofágica de Suely Rolnik, ver su libro *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, Estação Liberdade, São Paulo, 2006.

Además de la antropología y el psicoanálisis, cabría destacar los estudios culturales y literarios, que cuentan con más tradición en el tratamiento de los asuntos relacionados con el canibalismo⁵³.

Podrá parecer que algunos de los autores y libros arriba mencionados no tienen mucha presencia en el desarrollo de esta investigación, por no aparecer en forma de citas o alusiones concretas, pero han sido importantes para enfrentar con rigor unas metáforas que, de otro modo, podrían haber parecido una simple excusa. Quiero aclarar, no obstante, que todos estos conceptos y teorías se integran en mi tesis a partir de las apropiaciones que otros autores y yo misma realizamos para el estudio específico de la imagen artística. Ciertamente, este carácter interdisciplinar aparece en los propios textos que he venido manejando (muy notablemente en *October*), que acometen el estudio de las obras desde la perspectiva que me interesa trabajar. Sin caer en la banalización ni dejar de consultar las fuentes, reivindico este apropiacionismo interdisciplinar y, al mismo tiempo, la especificidad artística de esta investigación. El objeto de estudio sigue siendo la imagen, que he procurado atender sin traicionar su naturaleza, evitando “caer en un contextualismo que acaba por olvidar la obra”, como dice Mieke Bal⁵⁴. A propósito de esta autora y del encuentro entre disciplinas, cabría citar su texto “Conceptos viajeros en las humanidades”, que emplea la metáfora del viaje para expresar su movilidad: “los conceptos no están fijos, sino que viajan—entre disciplinas, entre estudiosos y estudiosas individuales, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas”⁵⁵. Esta flexibilidad propone una nueva metodología, que rechaza tanto el dogmatismo como la arbitrariedad, por eso la autora afirma que es deseable cierto consenso en torno a los conceptos, siempre y cuando no los vuelva rígidos. Se trata de favorecer una “interdisciplinaridad propagadora” frente a una “multidisciplinaridad difusora”, de insertar los conceptos en territorios de debate y no de confundirlos hasta su dilución. Territorios por los que esta investigación quiere viajar con el “espíritu

53 Además del libro de Maggie Kilgour que ya conocemos, quiero destacar aquí los siguientes estudios literarios: Roger Célestin, *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, University of Minnesota Press, 1996; Frank Lestringant, *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, University of California Press, 1997 y Lewis Petrinovich, *The Cannibal Within*, Aldine de Gruyter Editions, Nueva York, 2000. Una interesante compilación dentro de los estudios culturales es la que ofrece el libro editado por Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen, *Cannibalism and the Colonial World*, *op. cit.*, que se ocupa del canibalismo en un amplio espectro, que va de los estudios postcoloniales y antropológicos a la antropofagia brasileña, las cuestiones socioeconómicas, el arte, el cine y la literatura.

54 Mieke Bal, “Pour une interprétation intempestive”, citado por Aurora Fernández Polanco en *La visión impura. Fondos de la Colección permanente*, MNCARS publicaciones, Madrid, 2006, pág. 13.

55 Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades” en *Estudios Visuales 3*, diciembre 2005, pág. 31. Este texto es el primer capítulo de su libro *Travelling concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, 2002.

aventurero” al que invita Mieke Bal, evitando los errores de una interdisciplinariedad mal entendida⁵⁶.

Tres *corpus* y dos momentos históricos

Me gustaría ahora profundizar en la estructura de la cartografía que propongo en esta investigación. Sus territorios se organizan en tres grandes *corpus*, hasta cierto punto autónomos, aunque no dejen de tender relaciones entre sí: las referencias cruzadas son múltiples e incluso ciertas obras o autores analizados en una de las partes resurgen en otras. Se trata de emergencias inevitables, que siempre ocupan posiciones diferentes en la investigación, lo que contribuye a ampliar aspectos de su significado y a construirla de manera rizomática pues, como veremos, un elemento subordinado a un asunto mayor puede volver a aparecer como núcleo de otro apartado.

Los tres *corpus* a los que me refiero son los siguientes:

I. Visualidad. Colapsar la perspectiva, devorar con la mirada.

II. Canibalismo y el *otro* cultural.

III. Cuestiones de género. Las otras caníbales.

Estos grandes apartados se organizan siempre del mismo modo. Parto del surrealismo (o, en su caso, del movimiento antropófago) y dejo establecida cierta diferencia entre la facción oficial y la disidente, siendo esta última en la que me interesa profundizar para, a continuación, dar el salto a la actualidad siguiendo las vías abiertas por el análisis de las poéticas vanguardistas. Nos encontramos aquí con una aparente sucesión cronológica de etapas, aunque realmente he desarrollado mi investigación desde la dialéctica temporal de Walter Benjamin, ya que considero que los motivos de la época de las vanguardias reaparecen en nuestro presente de manera anacrónica. Cabría añadir que, en términos generales y desde nuestra dimensión cultural, las figuras de la voracidad y el canibalismo son siempre anacrónicas, por lo que demandarían esa dialéctica temporal para tratar con los “estados primitivos” (en toda la amplitud del término) a los que nos remite su aparición actual. Una temporalidad a la que se adscriben hoy numerosos teóricos e historiadores del arte, como Georges Didi-Huberman en su defensa del “punto de vista anacrónico”⁵⁷ o Hal Foster en su influyente artículo “¿Y qué pasó

56 *Ibid.*, pág. 29.

57 Ver Georges Didi-Huberman, “El punto de vista anacrónico”, *Revista de Occidente*, n° 213, 1999. Este texto recoge la introducción a otro titulado “La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte”, que apareció en el catálogo de la exposición *L’Empreinte* (Centre Georges Pompidou, 1997), comisarida por el propio Didi-Huberman. Aquí el autor reconoce su deuda con Walter Benjamin y, sobre todo, con Aby Warburg. También con el “presente reminiscente” de Pierre Fédida (ver al respecto Pierre Fédida, *Le Site de l’étranger. La situation psychanalytique*, PUF, París, 1995), quien precisamente escribirá un ensayo sobre la boca (*Par où commence...*, *op. cit.*).

con la posmodernidad?”⁵⁸. Éste último analizaba aquí modernidad y posmodernidad como partes de un mismo ciclo, constituyéndose en *après coup*, e indica que no deberían estudiarse sucesivamente, ya que “nuestras articulaciones de los dos dependen de nuestra posición en el presente y de que esta posición sea definida en tales articulaciones”⁵⁹. Tal es la idea que recorre mi investigación.

Aunque no haya considerado un período cronológico rígido, esta tesis podría enmarcarse dentro de los estudios sobre arte actual, ya que toma como base la época de los 90, que es desde la que he venido trabajando, aunque no sin asumir que incluye en su construcción la lectura de momentos anteriores⁶⁰. En otras palabras, lo que me interesa no es tanto analizar el surrealismo o la antropofagia brasileña en sí mismos, ni como antecedentes en una sucesión hegeliana de las distintas épocas, sino en relación a las interpretaciones retrospectivas de las que han sido objeto en los 90, concretamente, las que realizan *October* y diversos autores del entorno académico de São Paulo (sobre todo Suely Rolnik y Norval Baitello), que los han convertido en nuevos referentes de esta época. Se trata de diagnosticar una serie de rescates oportunos y ver adónde conducen, a qué textos y exposiciones dan lugar, con qué objetivos, qué controversias crean, qué “modas”... En definitiva, intentar “comprender la dinámica de las ‘supervivencias’ ”⁶¹, por qué ciertos momentos del pasado se vuelven imprescindibles para entender la actualidad, sabiendo que ellos mismos han sido transformados por su inserción en nuestro presente.

Un orden

Dentro de mi metodología, considero que los pasos de la narración adquieren una importancia fundamental, por eso paso a explicarlos con cierto detalle:

58 Hal Foster, “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, *El retorno...*, *op. cit.*, un texto que había sido previamente publicado en *October* como “Posmodernism in Parallax”, *October*, n° 63, invierno 1993 y en el que el autor reconoce su deuda con la noción de “acción diferida” en Freud (*Nachträglichkeit*).

59 *Ibid.*, pág. 211.

60 Cabría realizar aquí una mención a la “ontología del observador” desarrollada por el biólogo chileno Humberto Maturana, que incluye al observador como constitutivo de lo observado: “si reflexionamos sobre nuestra experiencia como observadores, descubrimos que hagamos lo que hagamos tal nos sucede en tanto que observadores. En otras palabras, descubrimos que nuestra experiencia consiste en que nos encontramos a nosotros mismos al observar, hablar o actuar, y que cualquier explicación o descripción de lo que hacemos resulta secundaria respecto a nuestra experiencia de encontrarnos a nosotros mismos en hacer lo que hacemos”. (Humberto Maturana R., *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos biológicos del conocimiento*, Anthropos, Barcelona, 1997, pág. 13). Mi posición como observadora se hace así indisoluble de la mirada dirigida hacia el pasado y determina un rastreo selectivo, que estará en función de la relevancia que adquieren determinados elementos en nuestro presente.

61 Georges Didi-Huberman, “El punto de vista anacrónico”, *op. cit.*, pág. 29.

I. *Visualidad. Colapsar la perspectiva, devorar con la mirada.*

Este *corpus* establece un combate “boca vs. ojo”, una suerte de gran introducción para los que le siguen, ya que en él analizo los problemas básicos que después se concretarán en los campos de la alteridad cultural y las cuestiones de género.

En el primer capítulo, parto del conocido seminario de Lacan sobre la mirada, rastreando los elementos “voraces” que me van a permitir tender relaciones con el ámbito donde proliferan las imágenes en las que visualidad y voracidad se unen: el surrealismo. El espacio devorador de Caillois, el particular proyecto de denigración visual de Bataille y toda una serie de obras, sobre todo fotográficas, nos descubren por qué la voracidad, en su sentido más amplio, supone un desafío a los presupuestos del formalismo y a la distancia que impone el régimen ocularcentrista.

En el siguiente capítulo, analizo las implicaciones que puede tener en nuestro mundo saturado de imágenes un modelo que de tan estrecho contacto nos conduce a la absorción de la imagen y en la imagen, haciendo hincapié en sus posibilidades a partir de la lectura de dos obras: *Eye*, de Rosemarie Trockel y *Cuerpo extraño/extranjero*, de Mona Hatoum.

II. *Canibalismo y el otro cultural.*

El asunto de la voracidad despierta fantasmas que nos hacen volver la mirada hacia el *otro* cultural. En el primer apartado de este *corpus*, entro de lleno en la espinosa cuestión del primitivismo y defiendo la existencia de uno específico dentro del surrealismo heterodoxo, que podría encontrar su carácter transgresor en la figura del *salvaje informe*. Las imágenes de la voracidad vienen de la mano del sacrificio, motivo privilegiado por los disidentes y muy controvertido en relación al uso de la violencia, aspectos que serán aquí comentados. También analizo los mecanismos de la yuxtaposición y el montaje a través de algunos ejemplos que nos ofrece la revista *Documents*, que abren esa posibilidad de transgresión que anunciaba. El siguiente apartado nos coloca frente a algunas de las figuras míticas más destacadas del surrealismo, descubriendo que la voracidad está presente en ellas, aunque sea de forma implícita, y en él trato de responder por qué son caníbales.

Finalizado este recorrido, me pareció imprescindible rastrear en los “orígenes” de los fantasmas del canibalismo, ir directamente a los lugares del *otro* y analizar cómo funcionaban allí las metáforas de la voracidad. Brasil fue mi elección, ya que allí había surgido un movimiento de vanguardia, también alrededor de los años 30, que había reivindicado la figura del antropófago.

Quiero insistir en la importancia que tienen los capítulos sobre Brasil en el conjunto de mi investigación. La vanguardia brasileña (por definición excéntrica) y, más concretamente, el movimiento antropófago y sus derivas contemporáneas, se presentan como una oportunidad única para plantear una relectura de la tradición moderna europea, como uno de esos “relatos desplazantes”, según Homi

Bhabha, que interrumpen sus discursos y revelan su historicidad⁶². Por otro lado, estos capítulos son mi pequeña aportación para reivindicar la riqueza del medio cultural de São Paulo, que aunque parezca hoy muy consolidado, merece más atención en lo que respecta a sus comienzos.

El primer capítulo dedicado a Brasil se abre con el movimiento antropófago, que estudio a partir de su principal órgano, la *Revista de Antropofagia* y, muy en especial, a través de un pormenorizado análisis del *Manifiesto antropófago* (1928). De lo que se trata es de descubrir las preguntas específicas a las que responde el caníbal en este contexto, en un momento clave para la definición de la identidad cultural y nacional de Brasil. Como cierre, planteo un cara a cara con el caníbal del surrealismo disidente, apuntando a las diferencias y semejanzas de los proyectos que representan.

Alguien podría preguntarse por qué el episodio de la antropofagia brasileña sucede a los capítulos sobre el surrealismo disidente, siendo la publicación del *Manifiesto antropófago* anterior a la de la mayoría de los textos y obras que analizo allí (la primera temporada de *Documents*, sin ir más lejos, es de 1929). Esta decisión responde a un criterio de coherencia. En mi investigación, la llegada a Brasil se produce después de haber recorrido los espacios del surrealismo y es a través de esta tradición cultural, la mía, que acometo el estudio de un contexto diferente. Mi interés por Brasil aparece inevitablemente filtrado por las imágenes de la voracidad producidas en el entorno de Bataille, que constituyen el sustrato del que partir. Así, el caso brasileño se explica en mi tesis mediante el anacronismo, toda una prueba de mi metodología.

En el siguiente capítulo, paso a analizar la fortuna crítica de la antropofagia brasileña en el debate artístico actual a través de tres ejemplos:

- la XXIV Bienal de São Paulo (1998), organizada en torno al concepto de antropofagia definido por Oswald de Andrade, con el ambicioso objetivo de comprender la escena internacional a través suyo.

- el concepto de subjetividad antropofágica definido por Suely Rolnik, que nos servirá para comprender algunos aspectos de la obra de Hélio Oiticica y Lygia Clark, así como la singular experiencia estética a la que dieron lugar sus obras.

- las diferentes vinculaciones que establecen con la antropofagia dos de los jóvenes artistas brasileños de mayor proyección internacional: Ernesto Neto y Adriana Varejão.

De la mano de esta última, salimos del contexto brasileño para abrir otro capítulo, en el que introduzco las figuras de un canibalismo explícito y beligerante, que analizo en relación al concepto de lo abyecto en Kristeva y a través de obras de César Martínez, Tania Bruguera y Jimmie Durham, además de la propia Varejão. Después, enfrente estas figuras con dos problemas específicos:

- el uso del estereotipo, que abordo en profundidad a través de la obra de Kara Walker y las teorías de Homi Bhabha.

62 Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002, pág. 290.

- la afinidad con el *otro* cultural, tomando como ejemplo la controvertida exposición del MOMA *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984).

III. *Cuestiones de género. Las otras caníbales.*

No podía faltar en esta tesis algo que sistemáticamente saltaba a la vista en mi proceso investigador: la relación de la mujer con la voracidad sexual, que encuentra una de sus expresiones más rotundas en la figura de la mantis.

Abro este *corpus* con un capítulo dedicado al estudio de la mantis como metáfora por antonomasia del movimiento surrealista, comenzando por una lectura al uso de las imágenes producidas por los hombres, que van a ir revelando la complejidad y ambivalencia de una figura capaz de desencadenar el mecanismo de lo *informe*. En este recorrido, descubrimos las diferencias en torno al erotismo y el amor que mantienen las corrientes bretoniana y heterodoxa, reservo un apartado a Dalí y me aproximo al complejo debate sobre la misoginia del grupo surrealista. Acto seguido, analizo algunas imágenes de la voracidad creadas por las artistas vinculadas al surrealismo, sopesando si existe alguna diferencia entre éstas y las producidas por sus colegas masculinos.

En el siguiente capítulo, escojo *La destrucción del padre*, de Louise Bourgeois, como caso paradigmático del aprovechamiento de la imagen de la mujer caníbal para la resistencia antipatriarcal. Esta obra y la propia artista se han transformado en referente para una generación posterior que maneja algunos de los asuntos que se reúnen en esta obra: los conflictos familiares y la alimentación, el problema de los afectos y la melancolía o el ataque al lenguaje a través del mordisco. Una vez abiertas estas posibilidades, me sitúo en el centro de la polémica que generan, que se refiere a unas imágenes de lo femenino que recuperan el cuerpo en su dimensión más física. Seguidamente, me ocupo de tres asuntos clave:

- las relecturas de las que ha sido objeto Melanie Klein en relación a las pulsiones caníbales.
- la recuperación de cierta iconografía vaginal, *dentata* y abyecta.
- las representaciones en torno a la comida que trabajan con lo maternal monstruoso y los desórdenes alimenticios (anorexia y bulimia).

Epílogo. *Iconofagia y otros síndromes del “mundo-imagen”.*

A modo de cierre, propongo un recorrido a través de imágenes que revelan la vertiente negativa del canibalismo visual y estudio la relación de las metáforas de la voracidad con la caracterización del sistema capitalista y, en términos generales, de todo abuso de poder.

**I. VISUALIDAD. COLAPSAR LA PERSPECTIVA,
DEVORAR CON LA MIRADA**

BOCA vs. OJO. EL SURREALISMO DISIDENTE CONTRA LA TIRANÍA DE LA VISIÓN PURA

En este bloque, trataré de manera específica sobre cuestiones de visualidad, profundizando en la alternativa al ocularcentrismo y al modelo de opticalidad pura propugnado por el *modernismo*. Para ello, voy a partir de las propuestas de Bataille y el entorno *Documents*, así como de los análisis que de ellas nos ofrece el ámbito de *October*, uno de los que descubrió en el surrealismo heterodoxo el germen de esa alternativa y cuya contribución ha sido fundamental para la valoración de este período. De su lectura surge *otra* interpretación de la historia del arte reciente, que yo propongo recorrer acompañados del caníbal y de las metáforas de la voracidad, cómplices de excepción cuando de minar la autonomía visual se trata.

Para acometer esta tarea, ha sido fundamental el libro *Ojos abatidos*, de Martin Jay, que nos ofrece una reflexión sobre el estatuto de la visión en la tradición occidental y una compilación sobre su descrédito a través del diálogo con el pensamiento francés del siglo XX¹. La importancia de este libro radica en su esfuerzo por poner en relación algunos de los hitos en la contestación a la hegemonía de la visión, en reunirlos para poder analizarlos conjuntamente. Dado el minucioso trabajo de Jay, no me parece oportuno insistir en lo que el lector puede encontrar entre sus páginas, sino proponer un itinerario específico para profundizar en algunos de sus aspectos. Antes de abrir ese itinerario, sólo recordar que este *corpus* constituye una suerte de plataforma para los que le siguen, ya que es este régimen visual *otro*, que aquí exploro, el que permitirá la irrupción de las cuestiones en torno a la alteridad cultural y al género, de las que me ocupo en capítulos sucesivos.

1 Martin Jay, *Ojos abatidos...*, *op. cit.*

Motivos voraces de la mirada en Lacan y del espacio en Caillois

Voy a comenzar con un rastreo interesado en el trascendental seminario de Jacques Lacan sobre la mirada, que se ha convertido en una herramienta imprescindible para repensar el espacio ocularcentrista y analizar una parte importante de la producción artística contemporánea, en gran medida, gracias a la proyección que le ha concedido el ámbito de *October* a través de sus textos y criterios curatoriales². Sin duda, uno de los libros decisivos en este sentido ha sido *El retorno de lo real*, de Hal Foster, donde el autor utiliza el seminario de Lacan para examinar un arte del “realismo traumático” y el “artificio de la abyección”, aunque su explicación logra atravesar este entorno y colocarse en otros muy distintos. Para el período surrealista, es sobre todo *El inconsciente óptico*, de Rosalind Krauss, el que ha procurado esa aplicación de las teorías lacanianas al estudio de sus producciones. Martin Jay también se ocupa de Lacan en su compilación, como no podía ser menos, aunque pienso que los anteriores han sido más influyentes a la hora de utilizar las teorías lacanianas en el ámbito artístico. Tanto es así que, en ocasiones, nos encontramos no ya con la cita al complejo seminario de Lacan, sino con las interpretaciones que Foster y Krauss nos ofrecen, aunque en esta investigación lo que pretendo es combinarlas.

El seminario de Lacan que se conoce como “el de la mirada” fue uno de los celebrados en 1964 y, como todos sabemos, establece la separación entre la mirada [*regard*] y el ojo [*oeil*]. La mirada en la que está pensando Lacan no pertenece a un sujeto, sino que se ubica afuera, en el mundo, cercándonos y convirtiéndonos primero en seres mirados, pues “sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes”³. Es decir, que se da una preexistencia de la mirada sobre el ojo, “de un dado-a-ver respecto de lo visto”⁴. Aquí Lacan sigue de cerca a Merleau-Ponty, para quien el punto original de la visión no está en el cuerpo, sino en lo que llama *la carne del mundo*, una red de la que primero formo

2 El seminario de Lacan sobre la mirada se encuentra en Jacques Lacan, *El Seminario, Libro XI* (1964), *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, *op. cit.* Hal Foster ha tratado de este seminario en *El retorno de lo real*, *op. cit.* y Martin Jay aborda la figura de Lacan en “Lacan, Althusser y el sujeto especular de la ideología”, *Ojos abatidos...*, *op. cit.* Por su parte, *October* dedica uno de sus números a Lacan, “Jacques Lacan TELEVISION” (nº 40, primavera 1987), en el que se incluye una larga entrevista que el psicoanalista concedió a la televisión y un *dossier* que profundiza sobre algunos aspectos de su pensamiento. Otro monográfico, “Rendering the Real. A Special Issue” (*October*, nº 58, otoño 1991), recurre a Lacan y su concepto de lo *real* para defender la pertinencia de las teorías psicoanalíticas en los debates socioculturales. Además, encontramos la cita a Lacan en numerosos artículos de esta publicación e incluso algún texto del propio autor (Jacques Lacan, “Kant with Sade”, *October*, nº 51, invierno 1989).

3 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 80.

4 *Ibid.*, pág. 82.

parte y después surjo como ojo⁵.

La mirada confirma nuestra existencia, pero también hay algo desasosegante en ella, algo de paranoia en ese sentirse mirado: “lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi*”, dice Lacan, y desde ese momento algo amenazador parece acosar al sujeto desde todas partes⁶. Ahora es a Sartre a quien se remite para aludir a una mirada que me sorprende y cambia todas las líneas de fuerza de mi mundo, dejándome reducido a la vergüenza, descubierta, desprotegido⁷.

Como ha señalado Hal Foster en *El retorno de lo real*, Lacan imagina una mirada no sólo maléfica, sino violenta, capaz de destruir al sujeto si no es convenientemente desarmada y ha destacado los “atávicos tropos” a los que recurre Lacan para referirse a esta relación: domar, apresar, batallar...⁸ Este aspecto resulta especialmente interesante para este trabajo, porque nos permite descubrir que el poder violento de la mirada lacaniana puede adquirir un carácter predador, un punto en el que no se ha profundizado demasiado⁹. Foster cita al novelista Philip K. Dick para aclarar el sentido atávico del nexo entre mirada, apresamiento y paranoia: “La paranoia, en ciertos aspectos, creo, es un desarrollo moderno de un antiguo y arcaico sentido que los animales todavía tienen—los animales que suelen servir de presa—de estar siendo observados... Digo paranoia en este sentido atávico. Es un sentido persistente, que teníamos hace mucho tiempo, cuando éramos—nuestros ancestros eran—muy vulnerables a los depredadores, y este sentido les dice que están siendo observados. Y están siendo observados probable-

5 Ver Maurice Merleu-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945), Península, Barcelona, 2000.

6 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 82.

7 Ver Jean-Paul Sartre, “La mirada” en *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (1943), Alianza, Madrid, 1989.

8 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 143.

9 Las relaciones entre agresión y visualidad aparecieron tempranamente en un texto de Lacan publicado por *Minotaure* (“Motifs du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin”, *Minotaure*, n° 3 y 4, 1933). En él examina las posibles causas del horrible crimen de las hermanas Papin, cuyas víctimas habían sufrido la enucleación de sus ojos y a quienes algunos periódicos de la época se refieren, sorprendentemente, en términos de “burgueses comestibles”. Lacan subraya la importancia de la identificación visual en la formación del sujeto (durante el denominado “estadio del espejo”) y el fracaso de la misma como posible desencadenante de la violencia paranoide. Jordi Ibáñez ha relacionado la interpretación de Lacan con el descrédito de la visión y la formación de la subjetividad en la cultura contemporánea, destacando el momento del apagón que al parecer desencadenó el crimen y al que el psicoanalista concede una importancia decisiva (Jordi Ibáñez, “La cuestión de la intersubjetividad y los límites del juicio”, intervención en la reunión científica de dic. de 2002 del proyecto de investigación “Representaciones de la violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos”). Sobre las víctimas de las Papin como “burgueses comestibles”, ver Jonathan P. Eburne, “Surrealism Noir” en Raymond Spiteri y Donald LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate Press, Aldershot, 2003.

mente por algo que los va a atrapar...”¹⁰.

También podríamos citar a Elías Canetti, que se refiere a *atávicos tropos* similares cuando habla de nuestra psicología del “asir e incorporar”, que él relaciona con la caza y la devoración de una presa. Resulta particularmente interesante para los asuntos que aquí discuto lo que él denomina el “estado de acecho”, que consiste en contemplar, observar y vigilar a la presa, que desde ese momento se ve “como carne, aunque aún vive; tan intensa e irrevocablemente se la ve como carne que nada podría nunca disuadirnos de atraparla. [...] a partir del momento en que la seleccionamos como presa, en la imaginación ya nos la incorporamos”¹¹.

Trasladando estas citas a las reflexiones lacanianas, podemos imaginar al sujeto bajo la mirada como esa presa a punto de ser devorada, que se siente observada desde todos los ángulos y sólo espera recibir el golpe mortal. “De allí emana un olor salvaje y se divisa en el horizonte la caza de Artemisa”, afirmaba el propio Lacan en su seminario¹². El sujeto aparece entonces como un ser indefenso que resulta muy distinto del *cogito* cartesiano de la perspectiva tradicional, que en su dominio visual siente que posee aquello que observa, que puede controlarlo. En el esquema de la mirada, sin embargo, el sujeto ha perdido la posición privilegiada del vértice y ahora es él quien es mirado, poseído... o devorado. Lo que aquí subyace es una anulación de la distancia perspectiva, que se hace bien explícita si pensamos en imágenes de voracidad, en las que la separación entre sujeto y objeto desaparece. Si la distancia permite aprehender el objeto mediante la visión y dominarlo, la mirada desborda al sujeto de tal modo que lo rodea por todas partes y cualquier tentativa de separarse de ella fracasa. El espectáculo del mundo, según Lacan, es “*omnivoyeur*”, “omnividente”, y yo añadiría que también omnívoro¹³. Por otra parte, Lacan identifica la mirada con el “objeto a” [*objet a*], es decir, con el objeto causa del deseo, lo que nos permitiría hablar de los “apetitos del ojo”, que también introducen el elemento voraz que me propongo rastrear.

Ya que la mirada amenaza con devorar al sujeto, podría tenderse una trampa que permitiera domarla y elidir así el peligro. De este modo se expresa Lacan cuando reflexiona sobre la creación artística, preguntándose qué está en juego en ella, para llegar a la conclusión de que la función del cuadro [*tableau*] es ser un doma-miradas [*dompe-regard*] y un engaño al ojo [*trompe-l’oeil*]. Para satisfacer los apetitos del ojo (su deseo de ver), el pintor le ofrece con su cuadro algo así como una “pitanza” [*pâture*] o señuelo, mediante un efecto *trompe-l’oeil* que lo engaña con otra cosa, mientras doma la mirada al captarla en el cuadro y hacerla “visible”¹⁴. He aquí el efecto pacificador y apolíneo de la pintura, que crea una “pantalla-tamiz” como lugar de mediación entre el sujeto y la mirada, logrando

10 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 143, nota 34.

11 Esta cita pertenece a un capítulo que su autor titula, significativamente, “Las entrañas del poder”, ver Elías Canetti, *Masa y poder*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985, pág. 213.

12 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 89.

13 *Ibid.*, pág. 83.

14 *Ibid.*, pág. 108.

aplacar tanto los apetitos de la mirada hacia el sujeto como los apetitos del ojo hacia el objeto absoluto de deseo, el “objeto a”:¹⁵ “para Lacan, cada mirada pictórica halaga una deposición de la mirada en cuanto ‘objeto a’”, nos dice Foster, procurando una sublimación¹⁵.

Sin embargo, al mismo tiempo que *doma la mirada*, Lacan señala que siempre hay algo de ella en ese velo que es la representación. Porque, en efecto, lo que está tras el velo es la mirada, animando el cuadro, atrayéndonos, un velo que desearíamos recorrer para ver más allá y acceder al goce supremo, aunque esto supondría ser tocados por lo *real*, en un encuentro que sólo puede ser fallido y siempre resulta angustioso, traumático, cuando no insoportable¹⁶; la *tuché* lacaniana, que hace que el sujeto se tambalee, escindido, y que Foster ha puesto en relación con el *punctum* de Barthes¹⁷. Según Lacan, basta buscar la mirada en el cuadro para verla desaparecer, lo que nos conduce irremediamente a una ausencia, por eso

15 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 145, nota 36. Tomo de la traducción al castellano del texto de Foster, de Alfredo Brotons Muñoz, el término “pantalla-tamiz”, pues Lacan y Foster sólo se refieren a “pantalla” (*écran* y *screen*, respectivamente), pero creo que añadiendo “tamiz” se entiende mejor su significado como lugar de mediación, que es el que aquí procuro destacar. Cabe señalar, sin embargo, que la traducción de Brotons Muñoz crea equívoco al traducir como “imagen” lo que Lacan primero y Foster después denominan “cuadro” (*tableau* y *picture*, respectivamente), pues ambos se refieren a otro elemento con este mismo término (*image*, en ambos casos).

16 Recordemos que lo *real* lacaniano es esa dimensión que se resiste tanto a lo imaginario como a lo simbólico y permanece como algo inalcanzable, imposible de aprehender, aunque no deja de ser una parte insoslayable del sujeto, constituyendo al mismo tiempo su piedra de toque y su imposibilidad. Lacan introduce la imagen del nudo borromeo para vincular estas tres instancias y explicar la necesidad de comprenderlas conjuntamente. Sobre esta y otras voces lacanianas, ver Ignacio Gárate y José Miguel Marinas, *Lacan en castellano: tránsito razonado por algunas voces*, Quipú Ediciones, Madrid, 1996 (reeditado como *Lacan en español: breviario de lectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003). En la aplicación de lo *real* y otros conceptos lacanianos al mundo del arte, al margen del influyente libro de Foster, cabe destacar a los siguientes autores: Georges Didi-Huberman, que siempre ha tenido lo *real* en su horizonte intelectual, aunque últimamente se ha hecho más notable, culminando en su organización del seminario *Cuando las imágenes tocan lo real*, donde intervino con una ponencia homónima (Círculo de Bellas Artes de Madrid, abril-mayo de 2007); Mario Perniola, que interpreta lo *real* en términos de idiocia, en su sentido de “único”, “aislado” e “incomunicable” (ver Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002) y Slavoj Žizek, que traslada el pensamiento de Lacan no sólo al ámbito del arte, sino al de la cultura popular, en libros como *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994; *Gozar tu síntoma, Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000 o *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Barcelona, 2000.

17 Dice Foster que la ruptura de la pantalla-tamiz “es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. En alusión a Aristóteles sobre la causalidad accidental, Lacan llama a este punto traumático el *tuché*; en *Camera Lucida* (1980), Barthes lo llama el *punctum*”, ver Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 136. También Rosalind Krauss traza esta relación en su texto “Uncanny”, en Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless: a User's Guide*, *op. cit.*

es necesario engañar al ojo con un señuelo, para elidir la falta¹⁸. Pero aunque el cuadro procure sosiego y sublimación, Lacan es capaz de encontrar claros indicios de cuáles son los asuntos realmente implicados en la creación artística. La anamorfosis, por ejemplo, evoca para él una erección y pone de manifiesto lo que la perspectiva geometral intenta escamotear: la falta expresada en el fenómeno de castración, el revés del esquema tradicional de visión, la mirada, que minimiza al sujeto y lo amenaza con la desaparición.

Realizado este rápido repaso por las reflexiones de Lacan en torno a la visión, en el que he procurado destacar los elementos que relacionan mirada y voracidad, me interesa poner de manifiesto cómo mucho antes del seminario de 1964, en la época del surrealismo, emergen los síntomas del poder predador de la mirada. Nada extraño si tenemos en cuenta la relación de amistad que unió a Lacan con algunos surrealistas, como Breton o Dalí, destacando este último cuando se habla de las influencias mutuas entre surrealismo y psicoanálisis¹⁹; o si pensamos en las colaboraciones de Lacan para revistas como *Minotaure*, uno de los focos en el desarrollo de las cuestiones en torno a la mirada voraz. De hecho, el seminario de Lacan reconoce la deuda con el disidente Roger Caillois, que había publicado un texto en la citada revista en el que habla nada menos que de un espacio devorador, que se corresponde fácilmente con el que describe la mirada lacaniana²⁰. Se trata de un texto en el que Caillois analiza el fenómeno del mimetismo de los insectos y que *October* reprodujo en uno de los primeros números en interesarse por el surrealismo disidente, en una fecha tan temprana como 1984²¹.

18 Eugenio Trías ha colocado lo siniestro tras el velo de la representación en *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1999, lo cual no contradice lo anterior, ya que el propio Lacan relaciona la angustia que produce la contemplación de las formas de lo siniestro con lo *real* en su *Seminario X, La angustia*. Para un comentario sobre la relación entre lo *real* y lo siniestro, ver Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Colección Novatores, Valencia, 2006.

19 El intercambio de influencias entre Lacan y Dalí suele referirse al método paranoico-crítico. Parece ser que el psicoanalista telefoneó a Dalí para felicitarlo tras leer su artículo “Mecanismo interno de la actividad paranoica”, publicado en *Minotaure*. A partir de ahí, habrían iniciado su amistad y una serie de “intercambios” que también se extienden a otros territorios, como el del seminario sobre la mirada que a nosotros nos interesa, siendo precisamente Dalí uno de los artistas elegidos por Lacan para ilustrar sus teorías, como veremos. Sobre el impacto de los cuadros de Dalí en Lacan, ver Allen S. Weiss, “An Eye for an I: On the Art of Fascination”, *SubStance*, n° 51, 1986.

20 Roger Caillois, “Mimétisme et psychasténie légendaire”, *Minotaure*, n° 7, 1935, publicado posteriormente como “Mimetismo y psicastenia legendaria” en *El mito y el hombre* (1938), Fondo de Cultura Económica, México, 1988. Ver también Roger Caillois, *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962 (*Méduse et Cie*, publicado en 1960 por Gallimard, es el libro al que Lacan se refiere expresamente en su seminario de 1964).

21 Roger Caillois, “Mimicry and Legendary Psychasthenia”, *October*, n° 31, invierno 1984. Tengamos en cuenta que el número monográfico dedicado a Bataille, que precede a los libros y exposiciones que el entorno *October* dedica al surrealismo disidente, es ya del año 1986.

Acompañando este texto, apareció un artículo de Denis Hollier, que interpreta el mimetismo como una especie de alegoría moral para explicar la posición política del Colegio de Sociología, cuyos miembros, Caillois entre otros, fueron con frecuencia acusados de reaccionarios²². Por su contenido, escapa un tanto a las cuestiones sobre visualidad que aquí tratamos, pero destaca en su esfuerzo por dar a conocer mejor el surrealismo disidente y por intentar comprender la ambigüedad con la que se manejaban en una época tan marcada políticamente como son los años 30.

¿En qué consiste entonces el mimetismo, tal y como lo entiende Caillois? Lacan lo menciona expresamente como ejemplo privilegiado de la manifestación de la mirada, porque para él demuestra esa preexistencia de lo dado-a-ver respecto de lo visto. Caillois nos ayuda a entender por qué: los insectos no duplicarían su entorno respondiendo a un mecanismo de defensa, como comúnmente se cree, sino que lo que buscan es asimilarse al medio, sucumbiendo a “una verdadera tentación del espacio”²³. El insecto deviene imagen, una entre tantas y, más que ver, es mirado, como el sujeto que deja de ser origen de las coordenadas y se sitúa al otro lado del esquema perspectivo en el modelo lacaniano. Lujo innecesario y peligroso, el mimetismo resulta nulo desde el punto de vista de la supervivencia, con muchos de estos insectos en el estómago de sus predadores o incluso peor, como en el caso de las filias, que “se comen entre sí, confundándose con verdaderas hojas, [...], siendo la simulación de la hoja una provocación al canibalismo en esa especie de festín totémico”²⁴. El insecto evoca esa presa observada desde todas partes y a punto de ser devorada que ya introduje a propósito del esquema de la mirada en Lacan y, como en este caso, no es necesario que acabe siendo engullida literalmente por algún predador, pues es el propio espacio, o la mirada, lo que lo devora. Cuando duplica su entorno, el insecto hace que su propia presencia se desvanezca, siendo asimilado por el medio. Por eso Caillois habla del espacio como fuerza devoradora y compara el mimetismo con la percepción espacial de los esquizofrénicos, la psicastenia²⁵: “El espacio los persigue, los rodea, los digiere en una fagocitosis gigante. Termina por reemplazarlos. Entonces el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de contemplarse a sí mismo desde cualquier punto del espacio. Siente que se convierte en espacio, espacio negro donde no se pueden poner las cosas. Es igual, no igual a algo, sino simplemente igual. E inventa espacios de los que él es ‘la posesión convulsiva’ ”²⁶. Curiosamente, Caillois

22 Denis Hollier, “Mimesis and Castration, 1937”, *October*, n° 31, invierno 1984.

23 Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*, pág. 118.

24 *Ibid.*, págs. 115 y 116.

25 Aquí Caillois se mantiene fiel al proceder surrealista que descubre en el comportamiento animal pautas para explorar el comportamiento humano, lo que le lleva a comparar el mimetismo no sólo con la psicastenia, sino con la magia simpática (cuyo principio es que lo semejante produce lo semejante). Ver Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*

26 *Ibid.*, pág. 121.

habla de “cebos”, los que nos tiende el espacio, que recuerdan a los *atávicos tropos* que empleaba Lacan, a los señuelos y las trampas que tendía el cuadro. Además, la psicastenia y el mimetismo transformarían al sujeto de la percepción en una mancha *informe* muy distinta del *cogito* cartesiano de la perspectiva clásica, como vimos a propósito de la mirada en Lacan quien, no en vano, habla de la “función de mancha” del sujeto. Lo que queda más claro en el texto de Caillois respecto al de Lacan es la naturaleza devoradora del proceso de anulación de la distancia perspectiva, que enseguida veremos que resulta muy pertinente.

Rosalind Krauss analiza el mimetismo de Roger Caillois para tratar cuestiones específicas sobre visualidad y, muy especialmente, de la correspondencia que puede establecerse con la mirada lacaniana²⁷. Esta correspondencia resulta ser una de las teorías expositivas que vertebra su exposición *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (1985), de la que me ocuparé seguidamente, y de ella trata también al descubrir en el mimetismo uno de los elementos del *inconsciente óptico* de las vanguardias. Aquí la autora presta especial atención a lo que significa dejar de ocupar el origen de las coordenadas de la percepción, “dejar de ser el ojo emplazado en el punto de vista privilegiado que domina óptico-geométricamente el espacio”, es decir, dejar de ser sujeto y convertirse en imagen. Hay un punto del texto de Caillois que le interesa en especial, cuando nos habla de la percepción desdoblada del espacio, que “se advierte y se representa indisolublemente”, de ahí que el autor lo imagine como un “doble diedro” en constante cambio²⁸. Por un lado, tendríamos el diedro de la acción, en el que el espacio se experimenta en el apoyo de la vertical de nuestro cuerpo en movimiento con la horizontal del suelo. Un espacio de inmediatez táctil que el sujeto domina sin dificultad. Pero el espacio que queda fuera de nuestro alcance ha de representarse, en un diedro formado por la horizontal del suelo (ahora representado) y cortado verticalmente a la distancia en que aparece el objeto. Es entonces cuando “el drama se precisa [...], pues el ser vivo, el organismo, no es más el origen de las coordenadas sino sólo un punto entre muchos; es desposeído de su privilegio y, en el sentido fuerte de la expresión, ya no sabe donde meterse”²⁹. He aquí la aterradora imagen del

27 Concretamente, Rosalind Krauss se ocupa del mimetismo definido por Caillois en “Duplicación”, dentro del capítulo 4 de *El inconsciente...*, *op. cit.*, mientras que de la relación con Lacan trata en “Pantalla”, en el mismo capítulo, que está organizado por entradas ordenadas alfabéticamente en homenaje al *Diccionario* de la revista *Documents*. La autora e Yve-Alain Bois también procuran un tributo a este particular diccionario en el catálogo de la exposición *L'informe: mode d'emploi* (1996), que se organiza igualmente por entradas.

28 Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*, pág. 120.

29 *Ibid.*, pág. 120. Esta experiencia de desconcierto espacial está relacionada con el laberinto, tan querido por los surrealistas, que podría verse como una suerte de espacio devorador, máxime si consideramos que en su núcleo habita un ser voraz como es el Minotauro (del que me ocuparé en un próximo capítulo). Denis Hollier ha señalado que el laberinto constituye la alternativa a la estructura piramidal, símbolo de integridad material y análoga al cono tradicional de la visión, en *Against Architecture...*, *op. cit.*

diagrama perspectivo vuelto del revés, señala Krauss, para añadir que Lacan ya nunca lo olvidaría³⁰.

Hay aún a otro punto importante al que atender. Lo que Caillois nos presenta a través del espacio devorador es un caso de “detumescencia subjetiva, de pérdida de la sustancia del yo”, como lo ha denominado Denis Hollier, que viene marcado por la disolución de la forma en el espacio³¹. En el texto al que antes aludía, Hollier se pregunta acerca de la indistinción de la psicastenia y encuentra que Caillois no la alaba, de lo que se derivarían las acusaciones de reaccionario, por entender que supone el rechazo de una sociedad igualitaria, sin distinciones. Pero para Hollier se trata más bien de una oposición a la tendencia entrópica a la uniformidad. Caillois y sus compañeros trabajarían por introducir asimetrías y avivar diferencias con objeto de dinamizar la sociedad y sacarla del letargo en el que les parecía que estaba sumida, en unos tiempos que demandaban la acción. Sólo al final de su artículo, Hollier introduce la posibilidad del mimetismo como estrategia (la del propio Colegio de Sociología): en vez de la oposición frontal, el camuflaje. Fingir la indistinción para preservar lo heterogéneo; bajo la máscara de la uniformidad, la necesidad de las diferencias.

Para Krauss, sin embargo, está muy claro desde un principio que esa disolución de las formas en el espacio que procura el mimetismo ofrece más oportunidades que carencias, pues lo que aquí se pone en marcha es la operación de lo *informe*. La distinción que colapsa, en este caso, se refiere a la que está en la base del modelo formalista, la de figura-fondo, una “distinción tan básica que cabría afirmar que dicho universo [el del *modernismo*] no podría imaginarse si esa distinción no fuese posible”³². La distancia marca la separación figura/fondo y recorta a la figura incluso cuando ambos términos parecen anularse mutuamente. Por eso en la opticalidad del *modernismo*, basada en esta distancia, nunca se produce “algo *informe*, sino una explicación de la forma” y los términos quedan “tanto mejor preservados cuando son anulados”³³. Caillois, por su parte, propone un colapso de la figura en el fondo que sí persigue lo *informe*, y nada mejor para expresarlo que la incorporación de la una en el otro mediante el gesto devorador³⁴. No es de extrañar que el autor insista en el mimetismo de los mántidos, tan conocidos por sus tendencias caníbales. Llama mi atención, entonces, que Krauss no haya subrayado el carácter voraz de este proceso de puesta en marcha de lo *informe*, pues resulta

30 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 197.

31 Denis Hollier, “Mimesis and Castration, 1937”, *op. cit.*, pág. 11.

32 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 27.

33 *Ibid.*, págs. 34 y 28, respectivamente.

34 Krauss señala que es el carácter *informe* lo que diferencia el mimetismo de Caillois del interés de Breton por los fenómenos de duplicación, pues lo que éste último buscaría aquí es la naturaleza representándose a sí misma, generando signos en su seno, es decir, formas, mientras que en el mimetismo de Caillois no es la figura lo que se duplica, sino el fondo, lo que provocaría la disolución de la forma y el colapso de ambos términos. Ver Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 166.

idóneo para expresarlo. Es cierto que la autora se ha referido a la vinculación de la boca y lo *informe*, pero en lo que hace hincapié es en el sentido estructural de esta relación, basándose en la horizontalidad, y no en la acción incorporadora de la boca. ¿Y por qué resulta idóneo el gesto devorador? Porque la incorporación elimina toda distancia, que es necesaria para generar la forma y las categorías conceptuales. Una boca que incorpora es un abismo en el que interior y exterior se confunden, donde los elementos desaparecen, engullidos, para entremezclarse y dar lugar a algo que es *igual, no igual a algo, sino simplemente igual*³⁵. *Informe*. Volveré más tarde sobre la relación que une la boca y la incorporación con lo *informe*. Por ahora, bastará con dejar establecido el carácter privilegiado de esa relación.

Imágenes del espacio devorador

En su texto, Caillois cita a Salvador Dalí como ejemplo de artista que sabe captar los fenómenos del mimetismo y la psicastenia. Curiosamente, el artista publica por aquellos años unos artículos que están en clara sintonía con el espacio devorador de Caillois (incluso parecen anunciarlo) y con el proceso de disolución de la forma que desencadena lo *informe* batailleano³⁶. Nos encontramos aquí con un Dalí muy próximo al entorno de *Documents* y cada vez más desafiante con las ideas defendidas por el grupo de Breton.

“Apariciones aerodinámicas de los ‘seres-objetos’ ” es uno de esos textos³⁷. En él, Dalí rechaza la transparencia del espacio y su función pasiva de contenedor de los cuerpos para presentarlo como una especie de ente sanguíneo y viscoso, que posee los seres y objetos que lo habitan. Cómo no recordar aquí al sujeto de la psicastenia del que nos habla Caillois, entregado al entorno, inventando espacios de los que él es “posesión convulsiva”. O el espacio que deja de ser fondo inerte

35 Por eso discrepo de Krauss cuando utiliza la metáfora de la devoración para ilustrar la aparente anulación de los términos figura-fondo que a veces parece llevar a cabo el *modernismo*, cuando lo que haría es conservarlos: “el *no-fondo* modernista es un campo en el que el plano posterior ha sido remontado a la superficie de la obra para coincidir perfectamente con su plano delante, un plano que, desde ese momento, la obra ingiere como figura”, en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 29. (Las cursivas del párrafo repiten las palabras de Caillois que ya cité).

36 También con la entrada “Espacio” del *Diccionario* de *Documents*, que no tardaré en comentar.

37 Salvador Dalí, “Apariciones aerodinámicas de los ‘seres-objetos’ ”, que se publicó por primera vez en *Minotaure*, n° 6, 1935 (un número antes que el artículo de Caillois) y puede encontrarse en Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, Madrid, 1994, que recopila algunos de los textos más destacados del artista.

para transformarse en fuerza activa que devora las figuras. Para Dalí, este espacio no euclidiano es el que determina el advenimiento de una época blanda, ya anunciada por las formas *modern style*, que incitan nuestras pasiones orales y llevan al autor a afirmar aquello de que “la belleza será comestible o no será”³⁸.

Claro que, superado el canibalismo de los objetos, Dalí propone una nueva etapa, la del “Objeto psico-atmosférico anamórfico”, que da título a otro de estos artículos³⁹. Además de la conexión que puede establecerse con Caillois a partir de la elección de tales adjetivos, el artista nos explica que estos objetos deben elaborarse en la más absoluta oscuridad, que Caillois comparará después con el espacio devorador, por el desvanecimiento que impone a la figura. Y es que el delirante proceso de creación objetual que Dalí describe en este texto conduce a la anulación de toda forma reconocible, es decir, a lo *informe*. Del canibalismo de los objetos pasaríamos entonces a unos objetos *informes* y despojados de todo simbolismo, en las antípodas de los que son propios de la ortodoxia surrealista.

Me interesa aún destacar la mención a la anamorfosis que aquí aparece (objetos anamórficos), pues cuando Lacan hable de ella en su conocido seminario sobre la mirada, aludirá a los relojes blandos o al pan de Dalí en relación a la calavera del cuadro de *Los embajadores* de Holbein. También *Documents* prestó atención a este vínculo entre la anamorfosis y la obra de Dalí, por eso en uno de sus números reproducen una anamorfosis de San Antonio junto a dos obras del artista (fig. 1)⁴⁰. Estas formas anamórficas y delicuescentes son lugar común en su producción, y junto a los cuerpos transparentes, las imágenes dobles y las imágenes múltiples crean una máxima inseguridad óptica, que desacredita la realidad y desestabiliza la posición del sujeto del ocularcentrismo⁴¹. No deja de resultar sintomático algo que subraya Lacan a propósito de la anamorfosis: que ésta triunfa en la misma época en la que el sujeto racional y la óptica geométrica alcanzan su apogeo. Un uso invertido de la perspectiva que viene a complementar lo que las investigaciones geométricas pasan por alto respecto a la visión. Dos aspectos que Dalí puso insistentemente en juego en su obra, la perspectiva clásica y sus pervers-

38 Salvador Dalí, “Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura *modern Style*”, ¿Por qué se ataca...?, *op. cit.*, pág. 159 (publicado por primera vez en *Minotaure*, n° 3 y 4, 1933).

39 Salvador Dalí, “Objeto psico-atmosférico anamórfico”, ¿Por qué se ataca...?, *op. cit.* (publicado por primera vez en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 5, 1933). Recordemos que el texto de Caillois sobre el mimetismo no aparece hasta 1935.

40 *Documents*, n° 4, año 1, 1929. Significativamente, éste es el número en el que encontramos el texto de Bataille sobre la figura humana (donde ataca la arquitectura del cuerpo) y su definición de “Ojo” como “manjar canibal”, que analizaremos en breve. Además, una de las obras de Dalí puede relacionarse con las fotografías de Boiffard del dedo gordo del pie, que la revista incluiría dos números después, acompañando a un texto de Bataille en el que vuelve a arremeter contra la figura humana y sus elevadas aspiraciones. Como veremos, la crítica al ocularcentrismo y a la figura humana convergen en su desafío al sujeto cartesiano.

41 Sobre Dalí y los juegos visuales, ver el catálogo editado por Dawn Ades de la exposición *Dalí's Optical Illusions*, Wadsworth Atheneum Museum of Art y Yale University Press, 2000.

siones, cuestionando así un determinado modo de entender la realidad. Muchos años después de escribir los textos que citaba líneas atrás, el artista realizó una acuarela para ilustrar la *Divina Comedia* (1951) que resulta aquí esclarecedora (fig. 2)⁴². En ella aparece uno de esos espacios de impecable perspectiva, que más parece un ejercicio, con sus líneas y punto de fuga al descubierto. Sobre el escenario que describen, dos seres blandos, uno de ellos casi putrefacto y otro (similar al Dalí de *El gran masturbador*) que procede a morderlo, haciendo evidente que la distancia perspectiva que separa al ojo de su objeto se ha roto; no es la única imagen explícitamente caníbal de esta serie de ilustraciones. He aquí lo que la relación geometral elide: que las formas pueden entrar en contacto, desgarrándose, mezclándose y confundándose. Que no siempre media la distancia. Boca *vs.* ojo.

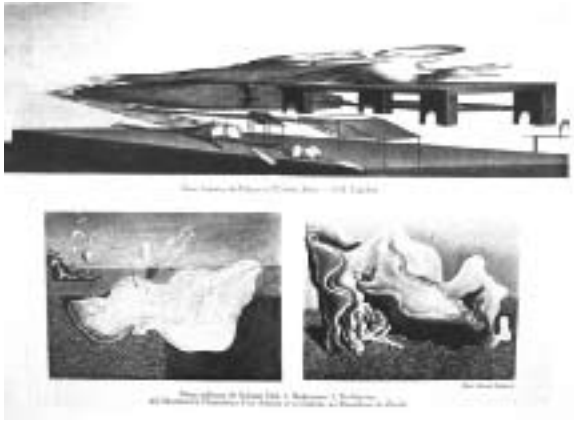
Al margen de la obra de Dalí, fue sobre todo el objetivo fotográfico el que logró las imágenes más sorprendentes del espacio devorador. En este sentido, llama mi atención que Caillois se refiera al mimetismo morfológico como “una verdadera fotografía, pero de forma y relieve, una fotografía en el plano del objeto y no en el de la imagen, una reproducción en el espacio tridimensional con relleno y profundidad”⁴³. En efecto, la fotografía y el mimetismo producen un doble de la realidad que puede llegar a cuestionarla como un continuo, formando una realidad de segundo grado que hace que la primera se tambalee. Así, hay quien ha destacado la fotografía como medio de expresión privilegiado del proyecto surrealista y, no por casualidad, ocupa un lugar de honor en la mayoría de sus revistas, quizás las creaciones más representativas del movimiento⁴⁴.

La pregunta acerca del papel que la fotografía habría desempeñado en el surrealismo constituyó el núcleo de una exposición que ya mencioné, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (1985), que además de Rosalind Krauss contó con el comisariado de Jane Livingstone y resultó determinante para reflexionar con-

42 Sobre la obra impresa de Dalí, ver Rainer Michael Mason, *Dalí verdadero, grabado falso. La obra impresa 1930-1934*, catálogo de la exposición celebrada en el IVAM, Centre Julio González, 1992.

43 Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*, pág. 111.

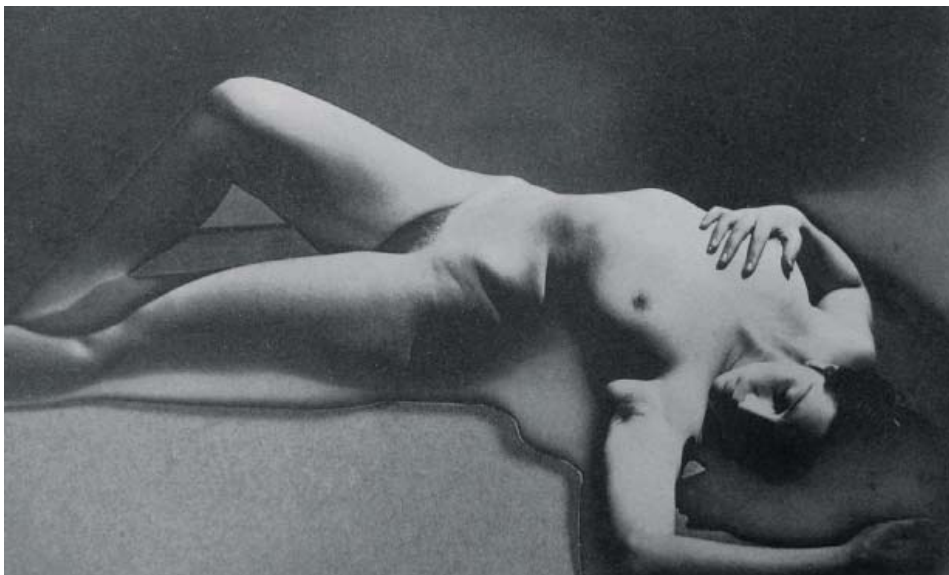
44 Por la misma razón que aquí se expone, Susan Sontag opina que para la fotografía “una manipulación o teatralización surrealista de lo real es innecesaria, cuando no francamente redundante. El surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo”, en Susan Sontag, “Objetos melancólicos”, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 62. Sobre las publicaciones surrealistas como elaboración definitoria del movimiento, en todas sus facciones, véase Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, catálogo de la exposición en la Hayward Gallery de Londres, 1978.



1. *Documents*, n° 4, 1929. Anamorfosis de San Antonio junto a dos obras de Dalí.



2. Salvador Dalí, ilustración para la *Divina Comedia*, 1951.



3. Man Ray, *La primacía de la materia sobre el pensamiento*, 1929.



4. Man Ray, *Retorno a la razón*, 1923.



5. Raoul Ubac, *La batalla de las Amazonas (El combate de las Pentesileas)*, 1939.



6. André Kertész, *Distorsión*, 1933.



7. Maurice Tabard, *Sin título*, 1929.

juntamente sobre una serie de fotografías de la órbita surrealista⁴⁵. Esta exposición fue pionera en destacar la importancia de la fotografía dentro del proyecto surrealista, y ello a pesar de la relación en principio contradictoria entre un medio mecánico, supuestamente objetivo, y un movimiento artístico que pretendía desbordar la realidad a partir de la imaginación y los procesos inconscientes. Se trataba entonces de explorar los términos en los que se habían dado estas conexiones, para lo que las comisarias propusieron una lectura del surrealismo que no sólo integrara el discurso canónico de Breton, sino el de Bataille y su entorno, lo que por aquel entonces (1985) era todavía bastante inusual. Reivindicación de un surrealismo expandido que podía ser muy prolífica a la hora de responder a las preguntas que se planteaban.

Una de las que se hace Krauss es si las imágenes que integran la exposición pueden, si no catalogarse como “fotografía surrealista” (de ahí su título, “fotografía y surrealismo”), formar una suerte de “campo visual unificado”⁴⁶. La autora llega a una conclusión afirmativa, encontrando en la duplicación [*doubling*] el elemento aglutinador (más semiológico que estilístico, advierte) de este vasto conjunto. Es más, llega a colocar aquí los *fundamentos fotográficos* de la empresa surrealista⁴⁷. Por eso el mimetismo de Caillois, duplicación en sí mismo, es parte fundamental de sus reflexiones. La cita a Caillois es constante en uno de los textos

45 Rosalind Krauss y Jane Livingstone, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, The Corcoran Gallery of Art, Washington D. C., 1985. Esta exposición se trasladó ese mismo año al Centre Georges Pompidou con el nombre de *Photographie et surréalisme* (contando aquí con el comisariado de Alain Sayag, asistido por Marie-France van Denbusche). El catálogo que se editó para la ocasión era una traducción de *L'Amour Fou*, titulado esta vez *Explosante-fixe: photographie & surréalisme*. Ya entre nosotros, cabe destacar la exposición *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1995. Fue comisariada por Estrella de Diego y también abordaba la compleja cuestión de cómo adecuar “el objetivo ‘objetivo’ a la categoría de ‘surrealismo’ ” (Estrella de Diego, “Los cuerpos perdidos”, *op. cit.*, pág. 15), preguntándose qué es lo que define una fotografía “surrealista”. La exposición cartografía estos asuntos a partir del cuerpo y parte de la hipótesis de que toda fotografía de los surrealistas es un documento. Se eligieron deliberadamente fotografías que no fueran marcadamente “surrealistas” (por sus distorsiones o experimentaciones técnicas) para ahondar más incisivamente en esta problemática.

46 Rosalind Krauss, “Photography in the Service of Surrealism”, *L'Amour Fou...*, *op. cit.*

47 Krauss se refiere a la duplicación de la realidad como signo (de ahí que subraye su carácter *semiológico*), que crearía una suerte de realidad paralela y, por tanto, un extrañamiento de lo cotidiano que podemos considerar en la base misma del surrealismo. Ver Rosalind Krauss, “Photography in the Service of Surrealism”, *op. cit.*, y también “The Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, n° 19, invierno 1981 (trad. cast.: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo” en Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, y “Fotografía y surrealismo” en Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op. cit.*). Estrella de Diego también ha destacado el extrañamiento de lo familiar como característica de la fotografía “surrealista”, que en su caso le lleva a realizar una lúcida comparación con la labor de los coleccionistas y los etnógrafos, en “Los cuerpos perdidos”, *op. cit.*

del catálogo, “*Corpus Delicti*”, una versión del artículo que Krauss había publicado anteriormente en *October*, junto a muchas de las obras que después formarían parte de la exposición⁴⁸. Aquí la autora ya relacionaba a Caillois con Lacan y llama la atención sobre un hecho que, esta vez sí, viene a destacar el carácter devorador del espacio: que se trata de una fuerza que ataca a los cuerpos desde el exterior, invadiéndolos, y no tanto de una fuerza interna, más acorde con los procesos psíquicos propios del catálogo surrealista habitual (éxtasis, sueño, ensañación...). Éste y otros recursos, tal y como los analiza Krauss, son los que van a permitir a estas fotografías desencadenar la operación de lo *informe*.

Paso a continuación a comentar algunas de estas imágenes, las más significativas para apreciar la acción devoradora del espacio sobre los cuerpos, a través de las cuales también descubriremos que estos artistas ya estaban abordando esos escamoteos que Lacan atribuye al espacio ocularcentrista.

Ciertas fotografías de Man Ray, por ejemplo, parecen anticiparse algunos años a las reflexiones de Caillois sobre el mimetismo y la psicastenia. Una de ellas, *La primacía de la materia sobre el pensamiento* (1929, fig. 3), es muy clara en este sentido. En ella vemos a una mujer desnuda que *ha roto el límite de su piel* y parece estar vaciándose de su sustancia, mientras *siente que se convierte en espacio*, camino de la disolución⁴⁹. La “detumescencia subjetiva” de la que hablaba Hollier adquiere aquí pleno derecho, mientras Rosalind Krauss sigue la cita a esta expresión con unas palabras que parecen estar describiendo la imagen que nos ocupa: “El cuerpo se deshace, se torna delicuescente, duplica el espacio que le rodea para ser poseído por sus mismos alrededores. Es la posesión la que reproduce una réplica que, en realidad, constituye un desvanecimiento de la figura. Fondo sobre fondo”⁵⁰. El espacio asimila este cuerpo, al igual que el fondo devora a la figura y la transforma en algo *informe*. *Fondo sobre fondo*.

La solarización, un recurso muy querido por Man Ray, se presta especialmente a lo *informe*, como ha señalado Krauss: “Invirtiendo y exagerando las relación de luces y sombras en el preciso lugar en que se inscribe la envoltura de la forma, la solarización es un procedimiento que puede, de forma manifiesta, ser puesto al servicio de lo *informe*”⁵¹. Por otro lado, hay un sentido erótico (y ciertamente fálico) en esta *posesión convulsiva* del espacio, y el hecho de que sea una mujer desnuda la que, extasiada, parece entregarse a él, ayuda a provocarlo. El propio Caillois habla del espacio como una tentación que *seduce y penetra* a los cuerpos, aunque se trataría de una seducción oscura, ya que en ella “la vida retrocede un

48 Rosalind Krauss, “*Corpus Delicti*”, *October*, n° 33, verano 1985 (trad. cast.: “*Corpus delicti*” en Rosalind Krauss, *Lo fotográfico...*, *op. cit.*). Recordemos que, sólo dos números atrás, la revista había incluido el texto de Caillois sobre el mimetismo animal y el espacio devorador.

49 El lector habrá notado que las cursivas parafrasean el texto de Caillois que vengo citando repetidamente.

50 Rosalind Krauss, *El inconsciente...* *op. cit.*, pág. 167.

51 Rosalind Krauss, “*Corpus delicti*”, *Lo fotográfico...*, *op. cit.*, pág. 180.

grado”⁵². No en vano, el espacio *devora* los cuerpos del deseo. Nos encontramos aquí con la fascinación por la continuidad en el todo, que el propio Caillois relaciona con la disolución identitaria que sigue al mimetismo, en la que plenitud y desaparición van de la mano. El erotismo, como señala Bataille, es un medio de alcanzarla momentáneamente y se une a la muerte en su búsqueda de la indiferenciación, como aquí sucede.

A propósito de Dalí, ya mencioné la relación que establece Caillois entre espacio devorador y oscuridad, de la que destaca que “no es la simple ausencia de luz, hay en ella algo positivo” y pasa a describirla como un elemento “denso” (de manera similar al espacio no euclidiano de Dalí), en el que nuestra sustancia se desvanece, pues la distinción entre interior y exterior, la más fundamental de todas, deja de ser operativa: “el yo es *permeable* para la oscuridad, mientras que no lo es para la luz”⁵³. De ahí el miedo a la oscuridad, pero también la fascinación, misterios y mitologías que envuelven a la noche.

La oscuridad avanza como un agujero negro en otra obra de Man Ray, *Retorno a la razón* (1923, fig. 4), en la que una negrura absoluta a la derecha de la imagen se está apropiando del torso desnudo de una mujer, implacablemente, haciendo presentir el terror de la nada⁵⁴. Agujeros negros que, por cierto, aparecen en el universo como manchas informes, igual que los seres poseídos por el espacio devorador, y vienen a dar la razón a Bataille cuando dice que “afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es informe es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo”⁵⁵.

El sentido fálico que comentaba vuelve a estar presente, ya que la oscuridad, según Caillois, “toca directamente al individuo, lo envuelve, lo penetra e incluso pasa a través de él”⁵⁶. El bello torso femenino está surcado por las sombras que proyecta un visillo, de manera que el espacio se inscribe en el cuerpo y lo atrae hacia su seno, haciéndolo *igual, no igual a algo, sino simplemente igual*⁵⁷. La oscuridad sigue avanzando, mientras Caillois nos advierte: “tened cuidado: jugando a los fantasmas se vuelve uno fantasma”⁵⁸.

Las fotografías de Raoul Ubac son también un buen ejemplo de la fuerza devoradora e invasora del espacio. Una de las obras más característica en este

52 Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*, pág. 123.

53 *Ibid.*, pág. 122.

54 Según nos indica Rosalind Krauss en *L'Amour Fou...*, *op. cit.*, se trata de una de las primeras fotografías publicadas por el movimiento surrealista, que apareció en el número uno de *La Révolution surréaliste* y en la que el tema protagonista parece ser ya el mimetismo, como inscripción del espacio en el cuerpo de los organismos.

55 Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929. La cita corresponde al mismo texto en la edición de Bernard Noël (ed.), *Documentos: ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, pág. 144.

56 Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, *op. cit.*, pág. 122.

57 Aquí me apropio nuevamente de unas palabras de Caillois ya citadas.

58 *Ibid.*, pág. 94. Esta es la cita con la que Caillois abre su texto sobre el mimetismo.

sentido es la serie de fotomontajes titulada *La batalla de las Amazonas (El combate de las Pentesileas)* (1939, fig. 5), donde volvemos a encontrar esa corrosión óptica provocada por la solarización y “cuerpos *comidos* por la luz o por el calor”⁵⁹. Tampoco nos costaría reconocer aquí al sujeto tocado por la mirada lacaniana que, deslumbrado por su terrible poder, ha osado descorrer el velo. En algunas partes, sombras profundas dibujan los límites, pero en otras se difuminan y las formas se pierden parcialmente, como si los cuerpos estuvieran ahogándose. Y mientras éstos se hunden, el fondo parece ascender, dejando cada vez menos de estas figuras al descubierto, que desaparecen como las de un relieve muy erosionado que al final será toda superficie. Una evocación del paso del tiempo, ese gran padre devorador, o de inhumaciones que nos devuelven a la tierra, la gran madre devoradora.

La muerte sobrevuela el concepto de espacio devorador también en otro sentido. Aunque Caillois no lo mencione, el camuflaje de guerra, que había sido usado por primera vez en la guerra del 14, parece el fenómeno latente en sus observaciones sobre el mimetismo animal. Quizás el camuflaje de los ejércitos tenga más eficacia desde el punto de vista defensivo, pero igualmente tiende a esa disolución de las cosas en el espacio, a una despersonalización, característica de por sí de los uniformes militares y de la tropa, que en último extremo nos conducen a la aniquilación literal del individuo en la guerra⁶⁰. Podemos imaginar a los soldados que intentan camuflarse en un campo de batalla como esas presas que se sienten observadas y amenazadas desde todas partes, como insectos cuya vida no vale nada, máxime cuando los vemos vestir gafas de protección o máscaras anti-gas que los acercan tanto a los anteriores, algo que no pasó desapercibido en los años 30⁶¹. ¿Y acaso no serían las trincheras el espacio devorador por excelencia, donde los cuerpos se confunden con el barro y las figuras humanas, hechas trizas, desaparecen engullidas por un fondo que les servirá de sepultura? Espacios laberínticos en los que se pierde la profundidad, donde la perspectiva que permite el dominio visual sobre las cosas se anula y todo se confunde. Y qué decir de la oscuridad, *espacio negro donde no se pueden poner las cosas*, más terrorífica aún cuando son combates lo que acontece y entonces se multiplica el riesgo de ser tragados por ella para siempre⁶². Así lo atestigua Ferdinand Bardamu en *Viaje al fin de la*

59 Rosalind Krauss, “Corpus delicti”, *op. cit.*, pág. 180 (las cursivas son mías).

60 Martin Jay se ha referido a las posibles semejanzas entre ciertas experiencias pictóricas de las vanguardias (especialmente del cubismo) y las visiones que ofrecían las fotografías aéreas o el camuflaje durante la Primera Guerra Mundial, en “La desmágicización del ojo: Bataille y los surrealistas”, *Ojos abatidos...*, *op. cit.* Parece ser que la relación entre el camuflaje de guerra y las vanguardias artísticas era un tema muy popular y que había mascotas en los ejércitos apodadas “Picasso”, “Matisse”...

61 Este es un aspecto que Rosalind Krauss pone de relieve en “Se acabó el juego”, *La originalidad...*, *op. cit.* y para ilustrarlo se remite a las fotografías que acompañaron al texto “Aboutissements de la mécanique”, *Variétés, II*, n° 9, enero 1930.

62 Las cursivas se refieren nuevamente al texto citado de Caillois.

noche, relatando su experiencia en la Gran Guerra: “De toda aquella oscuridad, tan densa, nada más caer la noche, que parecía que no volverías a ver el brazo en cuanto lo extendías más allá del hombro, yo sólo sabía una cosa, pero ésa con toda certeza, y era que encerraba voluntades homicidas enormes e innumerables”⁶³.

En este contexto, el desafío al ocularcentrismo que supone el mimetismo de Caillois enlaza con el profundo escepticismo que siguió a la Gran Guerra, que afectó intensamente a la confianza depositada en la visión, ya fuera a nivel perceptivo o como emblema de los valores de la razón ilustrada, que había sido incapaz de frenar aquel desastre⁶⁴. “Es tiempo de abandonar el mundo de los civilizados y su luz”, decía Bataille, un autor con el que tendremos ocasión de profundizar en estos aspectos más adelante⁶⁵. El ataque al ocularcentrismo aparece entonces como una variante del ataque a la superioridad de la razón, empresa surrealista por excelencia, que también revela lo que para Lacan elide la relación geometral: que el sujeto no siempre es el origen de las coordenadas de percepción, lo que equivaldría a decir que no siempre puede captarse a sí mismo como pensamiento, como conciencia⁶⁶. En este caso, afirma Lacan, el sujeto está atrapado en la profundidad de campo, que en absoluto domina, lo que Krauss explicará acudiendo a la imagen de un proyector: el sujeto se situaría en medio, iluminado desde el vértice por un potente foco de luz al que no puede identificar, la mirada lacaniana, que lo proyecta como una mancha en el cuadro⁶⁷. También Foster concibe en este caso al sujeto como un obstáculo que, mirado desde todos los lados, bloquea la luz del mundo y proyecta una sombra, convirtiéndose en mancha⁶⁸.

Contamos con una serie de fotomontajes de Maurice Tabard que evocan poderosamente esta imagen del proyector (*Sin título*, 1929, fig. 7). En ellos aparece una mujer a la que se superponen imágenes de elementos proyectados que desestructuran su figura y las dimensiones del lugar. El artista provoca una confusión total que nos hace pensar que esta mujer es incapaz de situarse en un punto en el espacio, con la consiguiente pérdida del sentido de sí misma, como si sufriera esa fagocitosis espacial a la que aludía Caillois. Desubicada, descentrada, ella está fuera de sí, por eso se desdobra en inquietantes sombras o en proyecciones de su

63 Louis-Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*, Edhasa, Barcelona, 2001, pág. 33.

64 Me gustaría destacar aquí el catálogo *Anxious Visions: Surrealist Art*, que analiza la Primera Guerra Mundial y ciertos fenómenos sociales de la época, como el encuentro con la cultura afroamericana y el surgimiento de la “nueva mujer”, en relación al surrealismo y la creación de un nuevo régimen visual. Ver Sidra Stich (ed.), *Anxious Visions: Surrealist Art*, Abbeville Press, Nueva York, 1990.

65 Georges Bataille, “La conjuración sagrada”, *Acéphale*, n° 1, 1936 (trad. cast: *Acéphale*, Caja Negra, Buenos Aires, 2005, pág. 22).

66 Por eso Lacan identifica al sujeto que sí es origen de las coordenadas perceptivas con el sujeto cartesiano, que para él es una especie de punto geometral perspectivo, en *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*

67 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 198.

68 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 143, nota 33.

cuerpo desnudo, de su cabeza volteada, etc. Según Lacan, el privilegio del sujeto de la perspectiva tradicional reside en que, en la medida que percibe, sus representaciones le pertenecen, en un sentido que sugiere propiedad⁶⁹. En las imágenes de Tabard, sin embargo, la mujer no posee los objetos que se incluyen, cómo iba a hacerlo, si ni siquiera es dueña de sí misma. Más bien es ella la que aparece bajo la mirada del objeto, fotografiada por la luz de éste, como dice Foster explicando a Lacan, por la luz iridiscente de la mirada⁷⁰. Y la mirada se resiste a ser aprehendida, porque se sitúa en el ámbito de lo *real*. De este lado del esquema visual no hay propiedad por parte del sujeto, son los cuerpos los que están poseídos por el espacio, los que *inventan espacios de los que son “posesión convulsiva”*⁷¹.

La asociación de la mirada lacaniana y lo *real* también nos remite a las fantasías de disgregación corporal, que se remontan a una fase muy temprana del individuo, cuando aún no ha logrado formarse una imagen íntegra de su propio cuerpo. Según la conocida teoría del estadio del espejo, el niño la conforma a partir de una imagen exterior a él, una imagen especular que le devuelve la plenitud que su sistema locomotriz aún no ha desarrollado y que le permite ir desterrando las temibles fantasías de un cuerpo en pedazos⁷². Así que el orden narcisista del que deriva esta imagen ideal también supondría un escamoteo de la función de la mirada, según Lacan, porque trata de evitar esas imágenes que nos descomponen y nos conducen a lo *real*. Claro que, en ocasiones, la imagen especular parece relacionarse más con la mirada que con el orden narcisista, como sugieren las *Distorsiones* (1933, fig. 6) de André Kertész, donde las visiones deformantes no evocan la plenitud en la que nos gustaría reconocernos, sino a ese *otro* del cuerpo que nos remite a la desintegración de la que procedemos y a la que habremos de volver algún día. Cabe señalar que la teoría del estadio del espejo es más o menos coetánea a estas imágenes, a las que tampoco les sería ajena la detumescencia subjetiva propia del espacio devorador de Caillois. Los cuerpos *informes* se desparraman por el espacio y nos muestran un sujeto dislocado, incapaz de controlar su imagen, que de nuevo resulta ser una mujer desnuda.

No es casual que muchas de las protagonistas de las fotografías que estamos viendo aquí sean mujeres, pues con estas imágenes los artistas tratan de evocar el espacio de las pulsiones, de los sueños, de la imaginación, de lo irracional... en definitiva, esa realidad *otra* que los surrealistas identifican con frecuencia con lo femenino. Una controvertida asociación que tendré ocasión de comentar en el *corpus* dedicado a las cuestiones de género.

69 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*

70 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 142.

71 De nuevo parafraseo en las cursivas a Roger Caillois.

72 Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos I*, Siglo XXI, México, 1984.

Morder el ojo: sobre Bataille y algunas imágenes afines

Retomando a Narciso, hay que señalar que Lacan no coloca la pintura bajo su signo, porque aunque el arte tenga un efecto pacificador, como ya vimos, siempre se manifiesta algo de la mirada en él, mientras el orden narcisista la evita. Narciso se relaciona con la mimesis, pero no es de ella de lo que la pintura trata, nos dice Lacan, porque ésta no consiste en la reproducción realista de las cosas en el espacio, sino en otra cosa, que implica al “objeto a”⁷³. El autor distingue el cuadro de las representaciones, que sí se asocian a la mimesis y nos hacen sentir seguros de nosotros mismos, “seguro de mí como conciencia que sabe que se trata sólo de representaciones y que más allá está la cosa, la cosa en sí”. Pero más allá del cuadro está la mirada, lo *real* y esto nos hace vulnerables⁷⁴.

Mucho antes de que Lacan nos hablara de este cambio en la concepción del arte, un autor como Bataille estaba ya procurando el desplazamiento de Narciso. Rosalind Krauss se refiere a ello en “Antivision”, un artículo pionero para la recuperación de Bataille en el ámbito anglosajón, que fue publicado por *October* en un número monográfico a él dedicado⁷⁵.

Krauss parte de un texto de Bataille sobre el arte primitivo para colocar a Minotauro al frente de la concepción de los orígenes del arte de este autor; un modelo destructivo, en el que el arte responde a impulsos sádicos y pretende degradar a la figura humana, en contraste con la mimesis productiva que se apropia de lo representado⁷⁶. También afirma que Bataille introduce un tercer término disruptor; la ceguera, elemento excéntrico que desafía al paradigma estético visión/lenguaje para devolverlo al cuerpo del espectador, haciendo retornar la

73 En este sentido, Lacan se refiere en su texto al célebre apólogo sobre Zeuxis y Parrhasios, según el cual Zeuxis consigue pintar unas uvas que engañan incluso a los pájaros, pero Parrhasios lo vence pintando un velo que Zeuxis pide descorder para ver su cuadro. El engaño de la pintura, su efecto *trompe-l'oeil*, no consistiría en dar un equivalente ilusorio del objeto, nos dice Lacan, sino en dar al ojo otra cosa que la que pide ver, más allá del velo, como viene a expresar esta historia. Ver Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 110 y 118.

74 *Ibid.*, pág. 113.

75 Rosalind Krauss, “Antivision”, *October*, n° 36, primavera 1986.

76 Se trata de Georges Bataille, “L’Art primitif”, *Documents*, n° 7, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*). Recordemos que el mimetismo de Caillois tampoco sigue un modelo de apropiación de aquello que imita, sino todo lo contrario, ya que supone una posesión por parte del espacio. Georges Didi-Huberman se ha ocupado de los procesos creativos desplazados por el privilegio absoluto de la mimesis en su exposición *L’empreinte*, Centre Georges Pompidou, París, 1997.

mirada al terreno afectivo y erótico de lo corporal, al cuerpo convulso⁷⁷.

La autora desarrollará estas ideas en *El inconsciente óptico*, expresión con la que a partir de ese momento pasa a denominar el cambio de paradigma introducido en “Antivision” de la mano de Bataille. Como ella misma nos explica, no consiste tanto en plantear el rechazo de un modelo, como sugería el término “antivisión”, sino en generar una dialéctica para subvertir su lógica desde el interior, en una relación que ella compara con la del inconsciente y la razón, de ahí la nueva denominación⁷⁸. La *otra historia* que Krauss quiere contarnos en este libro es una que emerge en el propio ámbito del *modernismo* sólo para desafiar su lógica, ya que “los fundamentos del modernismo estaban socavados por miles de oscuras oquedades, por el espacio ciego, irracional, del laberinto. Conceptos como lo *informe*, el mimetismo, lo inquietante, la *bassese*, la escena del espejo, la *Wiederholungszwang*, figuras como el acéfalo, el minotauro, la mantis religiosa”⁷⁹. Propongo añadir el caníbal a estas figuras que están en el inconsciente óptico de las vanguardias y actúan socavando el *modernismo* desde su interior.

El inconsciente óptico fue especialmente explorado por uno de estos movimientos de vanguardia, el surrealismo, que no por casualidad siempre estuvo ausente de la genealogía *modernista*, como ya señalé. No obstante, si tuviéramos que hablar de un verdadero proyecto de descrédito de la luz y de la visión pura nos referiríamos a la corriente disidente del surrealismo y, muy especialmente, a la figura de Georges Bataille⁸⁰. Este autor llevó a cabo una decidida ofensiva contra los privilegios del ojo a través de sus textos. Uno de los más conocidos es *Historia del ojo* (1928), que no es sino la historia de un ojo extrañamente separado del cuerpo, enucleado, que en su periplo va atravesando diferentes estados que pretenden rebajarlo de su estatus tradicional⁸¹. Como ha señalado Martin Jay, se trata de una versión paródica de la característica escisión entre cuerpo y visualidad de la tradición cartesiana, que acaba encontrándose con el paroxismo de dos verdaderas

77 Aquí Rosalind Krauss sigue de cerca a Roland Barthes y su interpretación de “El dedo gordo” de Bataille (Roland Barthes, “Les sorties du texte” en Philippe Sollers (ed.), *Bataille*, 10/18, París, 1973, que son las actas de un coloquio organizado por el grupo *Tel Quel*). La autora retoma este texto de Barthes en *El inconsciente óptico* para destacar cómo Bataille logra desbaratar el par noble/innoble añadiendo un tercer término, “bajo”. Un término excéntrico e irreductible que, no obstante, se integra en el paradigma y logra desequilibrarlo desde dentro. Ver Rosalind Krauss, “El tercer término. *Jouer/déjouer* II”, *El inconsciente... op. cit.*

78 *Ibid.*, pág. 39.

79 *Ibid.*, pág. 36.

80 Martin Jay se ha referido a todos estos aspectos en “La desmagicización del ojo: Bataille y los surrealistas”, *Ojos abatidos... op. cit.*

81 Georges Bataille, *Historia del ojo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003. El tema de la enucleación fue muy querido entre los surrealista, incluso obsesivo para algunos de ellos, como Víctor Brauner, que después de pintar varios autorretratos en los que aparecía tuerto, acabó perdiendo un ojo. Realmente, podríamos pensar que todos esos ojos solitarios, separados del cuerpo, que aparecen en la producción surrealista aluden de algún modo a la enucleación.

enucleaciones: la del torero Granero y la del cura, cuyo ojo termina inserto en el ano y la vagina de Marcelle, la heroína protagonista⁸². De este modo tan drástico, Bataille devuelve el ojo al cuerpo físico del que fue separado por la estética idealista, separación que culminaría en el modelo del *modernismo*.

Algunos pasajes de esta pequeña novela establecen una comparación entre el ojo y el sol, pero en ningún caso suponen una elevación del primero. El sol al que se refiere Bataille no es el sol iluminador que beneficia a la Humanidad, símbolo de la elevación del espíritu, sino un “sol podrido” y destructor que identifica con “un cuervo que roe el hígado (Prometeo)”⁸³. Sol voraz, por tanto, que devora a aquel que lo mira obstinadamente (“el hígado comido”, según Bataille), provocando su ceguera y la locura, su “eyaculación mental”⁸⁴. En realidad, estaríamos ante las dos caras de una misma moneda, pues como bien sabe Ícaro, “el *summum* de la elevación se confunde prácticamente con una caída repentina, de violencia inusitada”; para nuestro autor, se trata siempre de tirar hacia lo bajo⁸⁵.

Por si todo esto fuera poco para denigrar la luz y la visión, Bataille compara al sol con el más oscuro de los orificios corporales en *El ano solar* (1931) y nos habla de un ojo pineal como punto ciego del ser humano que lo conduce a su propia caída, además de sugerir de nuevo la conexión con el ano, en las antípodas de la glándula pineal en la que Descartes había situado la conexión del alma y el cuerpo⁸⁶.

Dicho esto, no es de extrañar que Bataille se identifique con un topo ciego que se opone al águila visionaria de altos vuelos que para él es Breton⁸⁷. Tanto el ciego como el visionario niegan el plano convencional de la visión, pero las actitudes de uno y otro son bien distintas. Si la corriente liderada por Breton lleva al límite la herencia del humanismo ilustrado confiando aún en sus posibilidades,

82 Martín Jay, “La desmágicización del ojo: Bataille y los surrealistas”, *op. cit.*

83 Georges Bataille, “Soleil pourri”, *Documents*, n° 3, año 2, 1930. La cita corresponde a Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 95.

84 *Ibid.*, pág. 95. Bataille conecta la contemplación directa y obstinada del sol no sólo con la locura y la autodestrucción, sino con la creatividad artística. Así lo expresa en “Sol podrido”, donde menciona a Picasso, y sobre todo en sus dos textos dedicados a Van Gogh, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*) y “Van Gogh Prometheus”, *Verve*, n° 1, 1937.

85 Georges Bataille, “Sol podrido” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 96.

86 Ver Georges Bataille, *El ojo pineal: precedido de El ano solar y Sacrificios*, Pre-Textos, Valencia, 1979.

87 Martín Jay se refiere a estas identificaciones en *Ojos abatidos...*, *op. cit.*, a partir del texto “La ‘vieille taupe’ et le préfixe ‘sur’ dans les mots ‘surhomme’ et ‘surrealisme’”, en el que Bataille contesta al *Segundo manifiesto del surrealismo* de Breton, oponiendo la figura del topo al carácter visionario que para él tendría el surrealismo. El texto, que quedó sin publicar en su época, está recogido en el “Dossier de la polémica con André Breton” en Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1970, vol. II (trad. cast.: Georges Bataille, “El ‘viejo topo’ y el prefijo *sur* en las palabras *surhomme* y *superrealiste*”, *Obras escogidas*, Ediciones Coyoacán, México D.F. 2006).

el surrealismo disidente y, muy especialmente, Bataille, consideran este proyecto agotado y rompen con él a través de un plan “antihumanista” del que forman parte el ataque al ocularcentrismo y la descomposición de las formas tradicionales del antropomorfismo. Quizás sería más apropiado hablar aquí de *subrealismo*.

Querría profundizar ahora en todas estas cuestiones a través de diversas imágenes, sin perder de vista la relación que pueda establecerse con las reflexiones de Lacan en torno a la mirada... ni con la voracidad caníbal. No en vano, Georges Didi-Huberman considera que la obra de Bataille se puede leer como “una rítmica circulación viciosa del ojo y de la boca, de la abertura y la cerradura”⁸⁸.

Nada mejor que comenzar por la definición de “Ojo” que nos brinda la revista *Documents* en su particular *Diccionario* que, según Bataille, “comienza cuando ya no da el significado de las palabras, sino sus oficios”⁸⁹. ¿Y cuál sería entonces el oficio de la palabra “ojo”? Entre otros, el de atemorizar, según se desprende de la entrada de Bataille, que se refiere a la historia de un criminal acorralado por un ojo aislado y acusador, “ojo enorme que se abre en un cielo negro persiguiendo al criminal a través del espacio, hasta el fondo de los mares donde lo devora después de tomar forma de pez” (fig. 8)⁹⁰. Un ojo separado del cuerpo que provoca en el individuo sentimientos paranoicos de acoso y persecución. También podríamos estar hablando de la mirada definida por Lacan, omnivoyeur, que no deja resquicio alguno en el que ocultarse y, según propuse, también *omnivora*, como este ojo que acaba devorando al criminal.

En su seminario, Lacan lo dejaba claro: “El ojo puede ser profiláctico, pero en todo caso no es benéfico, es maléfico”⁹¹; un *ojo malo*, el del mal de ojo, al que Lacan califica de “voraz”, y que nos remite al oficio descrito por Bataille⁹². Precisamente, otra de las acepciones de “Ojo” se detiene en estos aspectos, hablando del ojo como puerta de malas influencias, cuyo poder se expresa a menudo mediante la voracidad⁹³. Por eso decimos “devorar con los ojos” y “no nos sorprende que

88 Georges Didi-Huberman, “L’image ouverte”, *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*, *op. cit.*, pág. 324.

89 Citado por Rosalind Krauss en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 161. La autora utiliza esta cita, que pertenece a la definición de “Informe”, para abrir el capítulo 4 de su libro, en el que, como sabemos, realiza su particular homenaje al *Diccionario* de *Documents*.

90 Georges Bataille, “Oeil—Friandise cannibale”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 150).

91 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 125.

92 *Ibid.*, pág. 122. Sobre el poder terrible del ojo, ver también Juan-Eduardo Cirlot, *El ojo en la mitología*, Huerga Fierro Editores, Madrid, 1998 y el artículo de Kurt Seligmann publicado por la revista VVV, “The Evil Eye” (n° 1, 1942).

93 Marcel Griaule, “Mauvais oeil”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 191). La definición se completa con la acepción de Robert Desnos, “Imagen del ojo”, que se refiere a diversas expresiones del lenguaje relacionadas con la palabra “ojo”, y una nota sobre la posición de la Academia francesa frente a algunas de estas expresiones.

‘devore el corazón de los hombres y el interior de los pepinos’ ”⁹⁴.

Bataille da la vuelta a estos tópicos y abre su definición refiriéndose al ojo como “manjar canibal”, recurriendo a una cita de R. L. Stevenson. La inquietud que provoca el ojo es tal, nos dice, que nunca lo morderíamos, a no ser que fuéramos caníbales, en cuyo caso el ojo se transformaría en manjar. Sólo el canibal se atreve a enfrentarse así al ojo, oponiendo su mordisco al poder devorador de la mirada. Morder como una forma de atacar el todopoderoso reino visual, incorporar para entrar en estrecho contacto con lo que vemos. Tal parece ser la idea que está detrás de unos dibujos que Picasso realizó junto a un poema, donde los ojos aparecen en el interior de unas bocas, como si expresaran el deseo apremiante de asimilar todo aquello que ellos captan (*Cabeza de mujer y poema en francés*, 1936, fig. 9).

Junto a Picasso, otros *caníbales* osan agredir al ojo, aunque no lo manifiesten a través del mordisco. El propio Bataille nos ofrece el ejemplo de la escena con la que se abre *Un perro andaluz* (1928), que le sirve para colocar al ojo *en el filo* del horror y la seducción extrema. En efecto, no podemos dejar de sentirnos atraídos por esas miradas que amenazan con destruirnos, como bien comprendería Lacan cuando colocara la mirada tras el velo de la representación pictórica. La escena inicial del *film* nos propone negar nuestra mirada convencional para abrir paso a esa mirada *otra*, capaz de hacer aparecer todo lo que el paradigma ocularcentrista nos niega. Violencia contra lo visual, entonces, como un modo de enfrentar la mirada lacaniana

Autores como Rosalind Krauss han relacionado el ojo seccionado de *Un perro andaluz* con una escultura de Alberto Giacometti, *Bola suspendida* (1930-31, fig. 10), en la que una forma esférica y pendular se roza contra una especie de huso que parece estar erosionándola⁹⁵. La relación entre las dos figuras se asimila a la del ojo cortado por la navaja o quizás a la de un ojo que es *manjar canibal*, pues el huso se asemeja a una boca que, puesta la obra en funcionamiento, iría comiendo poco a poco ese posible globo ocular. También podría ser el ojo el que devorara al huso con su movimiento oscilante, análogo al del *Objeto de destrucción* de Man Ray (el metrónomo al que añadió la fotografía del ojo de Lee Miller), que compartiría con el anterior su poder aniquilador⁹⁶. En su rozamiento, además, la esfera se abre en una pulida hendidura que también recuerda a una boca, de una manera prácticamente idéntica a la que vemos en el globo ocular de una obra anterior de Max Ernst, su *collage* para la portada de *Répétitions* (1922, fig. 11). Rosalind

94 Marcel Griaule, “Mauvais oeil [mala pata]” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 191.

95 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 178-179.

96 Es preciso hacer una aclaración respecto a este *ready-made*. El original, de 1923, incluía la imagen de un ojo anónimo, que fue reemplazado por el de la fotógrafa Lee Miller, amante de Man Ray, cuando ésta lo abandonó, hacia 1932. El título de la obra también se transformó, y de *Objeto para ser destruido* pasó a ser *Objeto de destrucción*. En 1957, un grupo de estudiantes destruyó el metrónomo y Man Ray volvió a cambiar su nombre por el de *Objeto Indestructible*.

Krauss revela en *El inconsciente óptico* cómo el artista recurre a una imagen de *La Nature*, igual que en tantas otras ocasiones, transformando la bola de un truco de magia en un ojo perforado por el gesto de unas manos, que “alcanzan la imagen desde un punto situado justo detrás de su marco”⁹⁷. Un gesto, nos dice Krauss, “que parece sostener un marco en torno a una ausencia. Porque lo que la mano ofrece al observador—a Ernst—es invariablemente una especie de agujero de la visión [...] La mano es el *objeto a* de Ernst; como tal, introduce el encubrimiento, la ruptura, el punto ciego”⁹⁸. Manos que sostienen un marco tras el cual está la mirada, por eso perforan el ojo, invitándonos a un encuentro con lo *real* que será siempre frustrado, un desencuentro. Ojo perforado como el que está a punto de serlo en *Púa en el ojo* (1932, fig. 12), de Giacometti, donde de nuevo resuena Lacan poderosamente: “la mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con el que el sujeto confunde su propio desfallecimiento”⁹⁹.

Retomando ahora la definición de Bataille, cabe señalar que ese ojo aislado e inquisidor que todo lo ve tampoco resultaría difícil de relacionar con Dios. Bataille no lo menciona, pero sí habla de un ojo de la conciencia de un poder igualmente terrible, capaz de (auto)consumir a aquel sobre el que se cierne, que “es aquí devorado por lo que está en sí”, como señala Didi-Huberman¹⁰⁰. En el fondo, Dios y la conciencia no estarían tan alejados, y lo que parece amenazar desde un *afuera* insondable podría estar residiendo en uno mismo.

Existe un texto de Michel Leiris publicado por *Documents* que viene aquí a colación¹⁰¹. En él cuenta la historia de un joven monje que, considerándose preparado para ver el rostro de Dios, decide esperar una noche a que se le aparezca. Al día siguiente, lívido de terror, asegura haber visto ese rostro, que no significa otra cosa que haberse descubierto a sí mismo. Ver a Dios consistiría en verse a uno mismo, pero no como el sujeto fenomenológico que se ve a sí mismo viéndose, sino como ese envés de la conciencia que se expresa en la mirada lacaniana. Un Dios, sin duda, muy distinto al que la contemplación moderna identifica con el orden y la gracia¹⁰². En esa mirada reflexiva aparecería entonces la *tyché*, en la que descubro que lo *real* también me constituye y, ocasionalmente, puede destruirme,

97 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 91. Esta composición se repite en varias obras de Ernst donde aparecen manos manipulando objetos, como podemos ver en algunas de las que reproduce el libro de Krauss.

98 *Ibid.*, pág. 100.

99 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 90.

100 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, *op. cit.*, pág. 82.

101 Michel Leiris, “Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930.

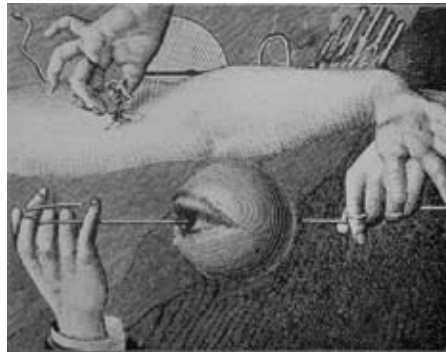
102 Rosalind Krauss se refiere a esta identificación en *El inconsciente...*, *op. cit.* Por su parte, Aurora Fernández Polanco ha llamado la atención sobre los deslizamientos entre la contemplación propia de la estética idealista y la experiencia mística en “Qué mirada sin cuerpo”, Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, MNCARS Publicaciones, Madrid, 2007.



8. Documents, n° 4, 1929. Ilustración para "Ojo-Manjar caníbal".



9. Pablo Picasso, Cabeza de mujer y poema en francés, 1936.



11. Max Ernst, portada para Répétitions, 1922.



10. Alberto Giacometti, Bola suspendida, 1930-1931.



12. Alberto Giacometti, Púa en el ojo, 1932.



13. *Documents*, n° 1, 1930. Ilustración para “Espacio”.



14. Jacques-André Boiffard, *Dedo gordo*, sujeto femenino, 24 años, 1929.



15. Eli Lotar y Jean Painlevé, *Pinza de bogavante*, hacia 1929.

devorándome como el pez al criminal en el fondo del océano.

Todo este episodio del monje no es sino un preámbulo del tema que Leiris quiere tratar: el placer de enmascarar. Una vez más, se trata de negar la visión convencional, por eso las fotografías que acompañan al artículo muestran enmascarados en cuero con los ojos tapados, un aspecto que Leiris no deja de puntualizar. Mientras, la abertura que destaca en estas máscaras no es otra que la de la boca, reducida aquí “a un rol animal de herida”¹⁰³. No ver, pero sí sentir, eliminar la distancia que impone la vista para dejar paso al contacto al que obliga la boca, que puede llegar incluso a herir, como la mirada lacaniana, *omnivora*.

Resulta muy interesante el comentario que Georges Didi-Huberman realiza de este texto de Leiris, subrayando que la comparación que establece entre la acción de enmascarar un rostro y un “cara a cara con Dios” supone rebajar la “figura divina”, en su tradicional semejanza a la humana, a través de la descomposición del antropomorfismo¹⁰⁴. Para Didi-Huberman, además, enmascarar produciría un semejante del rostro que en el mismo gesto lo incorpora. Algo similar a lo que observa Bataille en su definición de “Espacio”, donde dice que éste “puede transformarse en un pez que se come a otro”¹⁰⁵ (fig. 13), es decir, que puede desdoblarse, crear una desproporción y devorarse a sí mismo, como aclara Didi-Huberman. Aquí la forma “produce su semejante [*semblable*], desproporciona su semejante y finalmente, siempre en el mismo movimiento, devora o incorpora su semejante”¹⁰⁶. Un proceso en el que encontramos un precedente directo del espacio devorador de Caillois, que *Documents* se afanó en aplicar a la figura humana.

Pensemos en las célebres fotografías de dedos gordos del pie realizadas por Jacques-André Boiffard (fig. 14). En ellas, se produce esa forma semejante y desproporcionada que amenaza la integridad de la figura humana. Esto se percibe muy claramente al contextualizar estas imágenes, como nos pide Didi-Huberman en otro texto, haciendo que nos pongamos en el lugar del lector de *Documents*, que no podría evitar su sorpresa al comparar su dedo pasando la hoja con estos otros inmensos, que minimizan el suyo¹⁰⁷. Y no sólo eso. El tamaño de estas imágenes (alguna de ellas reproducida a toda página), el uso del primer plano, el tipo de encuadre y el fondo negro sólo estaría justificado en el caso de los retratos, por lo que el rostro humano se ve aquí suplantado por esa parte innoble del cuerpo que

103 Michel Leiris, “Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste”, *op. cit.*

104 Georges Didi-Huberman, “La dévoration de l’anthropomorphisme”, *La ressemblance informe...*, *op. cit.*, pág. 94.

105 Georges Bataille, “Espace”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 144).

106 Georges Didi-Huberman, “La dévoration de l’anthropomorphisme”, *op. cit.*, pág. 89.

107 Georges Didi-Huberman, “El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille” en *Los Cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, *op. cit.*

es el dedo del pie¹⁰⁸. Dedos que se erigen en ese “‘otro’ del rostro que, sin embargo, nos mira, haciendo así que abramos los ojos igual que un pez pequeño los abre ante uno grande, como si fuéramos a ser devorados”, dice Didi-Huberman, parafraseando esa definición de “Espacio” que mencionaba anteriormente¹⁰⁹. A lo que asistimos es a un profundo ataque hacia la figura humana, de su rostro especialmente, a través de la desproporción y la incorporación. Estas imágenes magnifican un detalle del cuerpo que pretende ser algo más, pues su verdadera intención sería la de crear algo que “equivaliese al todo, más aún, que fuese capaz de absorber al todo, de devorarlo, y de tener una existencia propia, por monstruosa que fuera”¹¹⁰. Negación del antropomorfismo en consonancia con el plan “antihumanista” de Bataille, donde nos topamos con la amenaza de la mirada lacaniana, en ese *otro* del rostro que nos mira como si fuera a devorarnos.

En este mismo texto, Didi-Huberman se detiene en una imagen que me interesa introducir por lo explícito de su alusión a la voracidad. Se trata de otro detalle desproporcionado, una pinza de bogavante fotografiada por Eli Lotar y J. Painlevé que *Documents* reprodujo entre sus páginas (fig. 15). Una especie de “dedo gordo” que, ahora sí, muestra claramente sus intenciones, asemejándose poderosamente a una boca predatoria. Quizás deberíamos situar en esta misma línea las fotografías de plantas realizadas por Blossfeldt, que también crean esa desproporción y no dejan de tener un cierto aire de planta carnívora¹¹¹.

Todas estas obras, primeros planos masivos en los que la profundidad desaparece, niegan la perspectiva, la capacidad de tomar distancia. La imagen invade nuestro espacio, más allá de la protectora *pantalla-tamiz*, y apela a la tactilidad. Se aproxima tanto que nos encontramos indefensos ante ella, “golpea el ojo y devora la mirada”¹¹², la nuestra, pues es la mirada de *lo otro* la que se impone, esa mirada violenta que nos hace sentir su roce. Comentando en otro texto “las paradojas del ojo voraz”, Didi-Huberman señala que el ojo puede comer lo visible [*visible*], pero

108 Estas fotografías acompañaban un texto de Georges Bataille titulado “Le gros orteil”, *Documents*, n° 6, año 1, 1929, traducido en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*

109 Georges Didi-Huberman, “El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille”, *op. cit.*, pág. 44. El autor se ha ocupado por extenso del cruce de miradas aquí sugerido en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

110 Georges Didi-Huberman, “El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille”, *op. cit.*, pág. 45. Cabe señalar que esta acción de tomar la parte por el todo responde a la lógica del fetiche, según Freud, muy oportuna además por tratarse de fotografías de pies, el fetiche por excelencia. Ver Sigmund Freud, “Fetichismo” (1927), *Obras completas, op. cit.*, vol. 3. Sobre la relación entre surrealismo y fetichismo, ver Dawn Ades, “Surrealism: Fetishism’s job” en Anthony Shelton (ed.), *Fetishism. Visualising Power and Desire*, The South Bank Centre, Londres, 1995.

111 Publicadas por *Documents* junto al texto de Georges Bataille “Le langage des fleurs”, *Documents*, n° 3, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

112 Georges Didi-Huberman, “El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille”, *op. cit.*, pág. 45.



16. Roger Parry, *Sin título*, 1931.



18. Raoul Uba, *Anuncie sus poemas, anuncie sus imágenes*, 1935.



17. Dora Maar, *Grotesco*, 1935.



19. Man Ray, *Anatomías*, 1930.



20. *Jacques-André Boiffard, Boca, 1929.*

lo visual [*visuel*] vendría de vuelta a devorar al que mira¹¹³.

Todo esto alcanzaría su máxima expresión cuando el motivo fotografiado que pretende devorar al todo es una boca. Aquí contamos con obras de Roger Parry (*Sin título*, 1931, fig. 16), Dora Maar (*Grotesco*, 1935, fig. 17) o Raoul Ubac (*Anuncie sus poemas, anuncie sus imágenes* [*Affichez vos poèmes, affichez vos images*], 1935, fig. 18). Pero quizás sea Boiffard quien nos ofrece una imagen definitiva en este sentido, la que acompañó a la definición de “Boca” que Bataille escribe para *Documents* (fig. 20)¹¹⁴. En ella, vemos una boca desatada que ocupa toda la página y se abre ampliamente para mostrar una lengua que avanza hacia nosotros en peligroso escorzo. El reclamo erótico que podría tener la imagen se ve un tanto eclipsado por su contenido amenazador; al fin y al cabo, se trata de una boca que parece estar saboreando el festín en el que acaba de engullir a su propia figura humana. Una boca caníbal. Para recrudecer aún más el ataque al antropomorfismo y las elevadas aspiraciones del hombre, la boca se presenta no ya como el órgano de la palabra, sino como un oscuro agujero lleno de baba *informe*.

Al insistir en la boca como un orificio, *Documents* favorece la conexión con otro, el ano (ese ojo ciego...), crea un eje horizontal que la aleja del cerebro y la degrada a su función más instintiva, colocándola al comienzo del tracto digestivo, animalizándola. De hecho, este eje devuelve a la boca el protagonismo del que disfruta en la fisonomía animal, tal y como nos informa Bataille: “la boca es el comienzo o, si queremos, la proa de los animales; en los casos más característicos es la parte más viva, es decir, más terrible, para los animales vecinos”¹¹⁵. Este protagonismo viene a ser expresión de un comportamiento instintivo y bestial, que se perdió en el ser humano en el camino de su evolución, cuando alcanzó la postura erguida y la boca pasó a formar parte de un eje vertical, junto a la vista y el cerebro, sometiéndose a la razón.

Bataille evoca en este punto la explicación de Freud sobre la verticalidad del ser humano, según la cual éste dependía primeramente de una sexualidad olfativa, como los cuadrúpedos, que fue eliminada en favor de un régimen visual

113 “Las paradojas del ojo voraz: lo incorporable” es el título que Georges Didi-Huberman da a uno de los apartados de su texto “L’image ouverte”, *L’image ouverte...*, *op. cit.*, pág. 324. El autor ha establecido la diferenciación entre lo *visible*, que se relaciona con la imagen-mímesis y se inscribe en el horizonte habitual de nuestras percepciones, y lo *visual*, vinculado a la imagen-síntoma, que excede la evidencia de lo visible por ser algo que “adviene” y “toca” al espectador, descubriendo un malestar en la imitación, es decir, el punto crítico de la representación. Didi-Huberman tematizaba ya lo *visual* en “L’image ouverte” (1986), aunque queda definitivamente establecido en su libro *Devant l’image*, Les Éditions de Minuit, París, 1990, acompañando sus teorías desde entonces.

114 Georges Bataille, “Bouche”, *Documents*, n° 5, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

115 Georges Bataille, “Boca” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 136. En este sentido se expresa también Michel Leiris en “L’œu à la bouche”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929, dentro de la entrada “Escupitajo” del *Diccionario*.

conforme aprendió a caminar sobre sus dos piernas¹¹⁶. Aquí los términos evolucionistas se mezclan con los sexistas, pues es un régimen eminentemente masculino el que queda asociado con el primer paso hacia la cultura y con la posibilidad de una visión sublimada, mientras la horizontalidad permanece como el espacio de la sexualidad femenina, más olfativa que visual, apegada al instinto animal y la regresión.

Claro que, para Bataille, “lo que prevalece es el desconcierto del individuo inducido por una observación horizontal”¹¹⁷, por eso nos dice que “en las grandes ocasiones la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca, el furor hace rechinar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz hacen de la boca el órgano de gritos desgarradores. A este respecto, es fácil observar que el individuo trastornado adelanta la cabeza estirando frenéticamente el cuello, de modo que su boca se coloca, tanto como es posible, en la prolongación de la columna vertebral, es decir, en la posición que ocupa normalmente en la constitución animal (...)”¹¹⁸.

En esta postura aparece la mujer que Man Ray retrata en *Anatomías* (1930, fig. 19), en la que vemos una barbilla que se yergue con violencia y al mismo tiempo niega la parte más humana del cuerpo, su rostro. Por su parte, Raoul Ubac nos brinda una buena imagen para expresar la significación violenta y bestial que Bataille atribuye a la boca con *Anuncie sus poemas, anuncie sus imágenes*, donde una boca (femenina otra vez) ha arrancado brutalmente lo que parece un jirón de carne cruda, que cuelga como un pedazo *informe*. Un pedazo de la forma humana que esta boca caníbal se está encargando de desgarrar y devorar.

Inevitablemente, esta clase de bocas nos conduce a lo *informe* (y retomo aquí el punto sobre el que prometí volver). Esas *grandes ocasiones* en las que recupera su protagonismo pueden identificarse con lo que Bataille denomina “estados soberanos”, momentos extremos en los que el individuo se enfrenta a una intensidad tal que sus límites (su forma) se descomponen. Si de anular distinciones se trata, habrá que añadir que algunas de las imágenes que veíamos también lo procuran en relación al par maculino-femenino, como la fotografía de Boiffard, en la que la inequívoca boca femenina de labios pintados muestra una lengua de apariencia fálica, que es la que adquiere a su vez la barbilla femenina de *Anatomías*¹¹⁹.

La relación de la boca y lo *informe* ha sido analizada por Pierre Fédida en un ensayo que toma por título la pregunta que se hace Bataille en su definición de

116 Freud se ocupa del sentido de la adopción de la postura erecta en “Tres ensayos sobre teoría sexual” y “El malestar en la cultura”, en *Obras completas, op. cit.*, vol. 2 y 3 respectivamente.

117 Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain: Retour sur la regression, op. cit.* (ed. cast.: *¿Por dónde empieza el cuerpo humano?: Retorno a la regresión*, Siglo XXI, México, 2006. Aquí he manejado la edición francesa).

118 Georges Bataille, “Boca” en Bernard Noël (ed.), *Documentos..., op. cit.*, pág. 141.

119 Deslizamientos entre lo masculino y lo femenino en los que me detendré en los capítulos dedicados a las cuestiones de género.

boca: “¿Por dónde empieza el cuerpo humano?”¹²⁰ Fédida describe la boca como un orificio hacia el interior del cuerpo que parece conducirlo a la regresión, que para él no es tanto la vuelta a un estado primitivo, en el sentido evolucionista del término, sino el “proceso según el cual la discursividad se deshace”, aquel que permite al lenguaje liberarse de sus formas reconocibles por un contacto violento entre significante y significado¹²¹. La boca, entonces, como agujero que se abre a un fondo oscuro y nos destina a lo *informe* que, para Fédida, es “el movimiento por el cual el analista percibe y construye las formas de la regresión”¹²². Esta es una boca que grita y devuelve al lenguaje su materialidad, excediéndolo mediante lo *informe*, una boca que “‘enturbia’ toda visibilidad de la imagen” y nos entrega un “cuerpo sonoro”¹²³. El autor habla también de “la imposible espiritualidad del órgano”, lugar focal de lo primitivo y la animalidad, y llega a la conclusión de que el cuerpo humano no comienza en ninguna parte, pues la boca sería lo infinito del inicio del cuerpo humano¹²⁴.

Cabe destacar que Fédida se refiere expresamente a la interpretación de Rosalind Krauss sobre la horizontalidad, que parte de la boca e introduce lo *informe*¹²⁵: “lograr la coherencia formal de la estructura de los animales significa descender a la condición de lo *informe*. Es suprimir los distingos entre lo humano y lo animal, provocando así una ruptura formal que prevalece sobre cualquier forma aparente”¹²⁶.

Para Krauss, es importante subrayar que la horizontalidad no sólo se refiere a un eje, el animal, en el que la boca aparece como “el elemento principal del sistema de captura, de muerte y de ingestión de la presa, siendo el ano el punto donde desemboca este proceso”; también se refiere a una dirección, un movimiento que tira hacia lo bajo, provocando la caída de la vertical humana y un desafío a toda *Gestalt*¹²⁷. Esto significa dotar a lo *informe* de un carácter estructural y operacional, un punto en el que Fédida elogia la interpretación de Krauss, por haber sabido definir un concepto y un método óptico de la regresión, contrapo-

120 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*

121 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, “Introducción” y pág. 59.

122 *Ibid.*, pág. 10.

123 *Ibid.*, págs. 31-32. Fédida hace referencia a los “cuerpos sonoros” de los que habla Georges Didi-Huberman en relación a la histeria (cuerpos que crujen, rechinan, vociferan, aúllan...) y dentro de su presentación al libro de J.-M. Charcot y P. Richer *Les Demoniaques dans l'art, suivi de “La Foi qui guérit”*, Macula, París, 1984 (libro para el que el propio Fédida escribe una presentación).

124 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 29.

125 Fédida cita concretamente el texto “Corpus Delicti”, *op. cit.* Además, Rosalind Krauss se ha referido a la horizontalidad en “Se acabó el juego”, *La originalidad...*, *op. cit.* y en *El inconsciente óptico*, *op. cit.*

126 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 170.

127 Rosalind Krauss, “Corpus Delicti”, *op. cit.*, pág. 178. Recordemos que lo “bajo” es precisamente el “tercer término” que, según Barthes, Bataille introduce para desconstruir el paradigma noble/innoble, desencadenando así la operación de lo *informe*.

niéndola a la de Kristeva, que habría favorecido el vínculo de lo *informe* con la fase de la abyección¹²⁸. Así que no se trata sólo de bocas solitarias o de cuellos que se estiran frenéticamente, sino del propio giro de la imagen a la horizontal, de lo que contamos con numerosos ejemplos en el entorno surrealista: imágenes de Man Ray, Brassai, Boiffard, Ubac, *El fenómeno del éxtasis* de Dalí...

Esta lectura que privilegia lo *informe* como procedimiento estructural es la que apoyó una exposición celebrada en el Centre Georges Pompidou que ya conocemos: *L'informe: mode d'emploi* (1996). En ella, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois concibieron lo *informe* como una operación, no como un concepto, para no limitarlo a una cuestión de forma o contenido, y establecieron cuatro elementos básicos para su análisis: significativamente la horizontalidad, además del bajo materialismo, el pulso y la entropía, en torno a los cuales giró la muestra. La apertura de la que dotaron a lo *informe* supuso moverlo transversalmente por espacios muy diversos, lo cual mostraba la complejidad y versatilidad de su operación. De los años 20 a los 90, los comisarios ven desplegarse lo *informe* en obras de lo más dispares, como ya vimos en la "Introducción" de esta tesis, aunque hubo un rechazo evidente a incluir trabajos que implicaran directamente al cuerpo o bien a reflexionar sobre lo corporal a propósito de obras sí expuestas en las que resultaba difícil obviarlo, como las *Disgust Pictures* de Cindy Sherman. Todo por temor a que produjeran deslizamientos de lo *informe* hacia lo abyecto, categoría en boga por aquellos años y denostada por ellos. Desde mi punto de vista, sin embargo, esta exclusión del cuerpo resultaba injusta, porque *a priori* tachaba como literalizantes todo un conjunto de obras con capacidad para poner en marcha lo *informe*, aunque lo hicieran desde dimensiones más físicas que formales¹²⁹.

Que el cuerpo tiene una parte importante en todo esto viene a demostrarlo la relación de la boca con lo *informe*, que todos destacan, pero yo diría que no se trata sólo de una cuestión de ejes y direcciones, sino de una boca en acción, que muerde, desgarrar, mastica, devora, engulle... o del agujero que potencialmente todo lo incorpora, porque es aquí donde la distancia se anula y la relación figura-

128 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 23 y Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.* Sobre las posibles discrepancias entre lo *informe* batailleano y lo abyecto, remito al lector a Yve-Alain Bois, "The Use Value of 'Formless'" y Rosalind Krauss, "The Destiny of the *Informe*", que son respectivamente la introducción y la conclusión del catálogo *Formless: a user's guide*, *op. cit.* Ver también la mesa redonda convocada por *October* y recogida en el artículo "The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject", *October*, n° 67, invierno 1994. A pesar de estas discrepancias, que parten sobre todo de Rosalind Krauss, el número que *October* dedica a la exposición *L'informe: mode d'emploi* (n° 78, otoño 1996) se cierra significativamente con el artículo "Obscene, Abject, Traumatic", donde Hal Foster establece cierta relación entre lo abyecto y la facción disidente del surrealismo representada por Bataille.

129 Este es un punto que he discutido en mi artículo "Negarse a mirar: lo abyecto" en Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, *op. cit.* y en mi trabajo para el DEA, que dediqué al análisis de la fortuna crítica de *Pouvoirs de l'horreur* (J. Kristeva) en la creación artística actual.

fondo se pervierte, algo de trascendental importancia para los comisarios de la exposición. Por eso se echaban de menos en ella imágenes en torno al cuerpo, la boca y sus gestos incorporadores.

Imágenes que evocaran esa boca que “desde el nacimiento, desorienta al cuerpo hasta convertirlo en el agujero oscuro de todas las mezclas: carnes profundas y salivas, dientes, lenguas”, como la ha definido Fédida¹³⁰. Y es que, a pesar del elogio a Krauss, en las páginas de su libro encontramos una boca mucho más física, que se corresponde mejor con la boca devoradora que a nosotros nos interesa. La descubrimos, por ejemplo, en unas palabras de Lacan citadas por Fédida: “hay allí un horrible descubrimiento, [...], el de la carne que nunca se ve, el fondo de las cosas, el reverso de la cara, del rostro, las secreciones por excelencia, la carne en todo su maleficio, en lo más profundo del misterio, la carne en su condición de informe, cuya forma es, por sí misma, algo que provoca angustia”, “visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del tú eres esto: tú eres esto, que es lo más lejano de ti, que es lo más informe”¹³¹. Una boca que se hace carne y que propone otro tipo de imágenes, más allá de la operación estrictamente estructural. Carne donde se produce el frustrado encuentro con lo *real*, con la mirada que nos devora y nos devuelve a una condición *informe*.

Sería interesante recordar aquí al Laocoonte de Lessing, que precisamente Greenberg iba a rescatar en su “nuevo Laocoonte”, porque es en la boca desbocada del infortunado personaje donde encontramos al enemigo de la estética idealista (boca vs. ojo). Explícita en su dolor, para Lessing esta boca desbanca a la imaginación y despierta repugnancia, siempre enemiga de la belleza, pero aún hay más: “sólo el hecho de representar a una figura humana con la boca completamente abierta [...], sólo este hecho comporta en la pintura una mancha y en la escultura una concavidad que producen el efecto más desagradable del mundo”¹³². Mancha que nos trae los insectos miméticos de Caillois y el sujeto al otro lado del esquema perspectivo en Lacan. Boca como agujero horrible, sumidero por donde se escapa la armonía de la figura humana, desbocando todo el cuerpo; el punto ciego, el vacío que engulle la forma, el negativo que la vuelve del revés; *informe*. Por eso Lacan identifica el fondo de una garganta (la de la Irma de Freud) con la cabeza de Medusa y con el abismo de los genitales femeninos, como veremos en el apartado que abro a continuación.

Antes, una última observación. Según Bataille, es el ser humano (y su figura) el que está abocado a lo bajo (y lo *informe*), pues a pesar de sus pretensiones de elevación sobre la inmundicia, siempre se apoyará en un dedo gordo que se hunde en el barro¹³³. No obstante, son mayoritariamente mujeres las que caen

130 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 29.

131 Jacques Lacan, *El seminario, Libro II, El yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis*, citado por Pierre Fédida en *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 31.

132 Citado por Didi-Huberman en “Construir la duración”, Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, *op. cit.*, pág. 185.

133 Georges Bataille, “El dedo gordo” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*

a este espacio, a juzgar por las imágenes, que equiparan lo femenino y la horizontalidad, con todas sus implicaciones: animalidad, bajeza, irracionalidad... Un espacio idóneo para las pulsiones caníbales en el que ellas son protagonistas, algo sobre cuyas consecuencias tendré ocasión de volver en el *corpus* dedicado a las cuestiones de género.

Una triangulación: ojo-vagina-boca

En la alternativa a la pureza visual de la estética idealista que aquí nos ocupa, lo que nos vamos encontrando son miradas cargadas de intención, que se corporifican en sujetos en los que palpita o se pretende suscitar la fuerza del deseo. Muchas de las imágenes que hemos visto tienen a la mujer como protagonista, desnuda en numerosas ocasiones, que actúa como reclamo de un placer que no puede ser desinteresado. Al margen de la objetualización que pueda aquí producirse, lo que ahora me interesa es considerar el claro propósito de unir mirada y deseo, que Lacan sabrá recoger después, vinculando su concepto de mirada al “objeto a”, como ya señalé.

En este contexto cabría situar los deslizamientos entre el ojo y el sexo femenino, muy queridos por los surrealistas, que encuentran un ejemplo excepcional en *Historia del ojo* (1928). Masson y Bellmer, que se ocuparon de crear ilustraciones para este texto, nos ofrecen algunas muy claras en este sentido (fig. 21 y 24). Pero si introduzco aquí estos deslizamientos, de sobra conocidos, es porque me gustaría añadir un elemento más a esta relación, la boca, creando una triangulación en la que aparece el carácter voraz de los apetitos del ojo¹³⁴. Con ella descubrimos que la visión pulsátil tiene un componente devorador, que la Medusa caníbal rezuma sexualidad y que la vagina *dentata* también “nos mira”¹³⁵. De ahí que Krauss encuentre en la posesión convulsiva del espacio devorador de Caillois “el verda-

134 El propio Freud establece cierto vínculo entre estos tres elementos al afirmar que el placer sexual no está únicamente asociado a los genitales, sino a la boca y a los ojos (a la mirada), tal y como lo refiere Rosalind Krauss en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 154. Además, el ojo y la boca son para el psicoanálisis freudiano símbolos de los genitales femeninos.

135 Un ejemplo de la potencialidad caníbal de la Medusa lo encontramos en el primer número de la revista *Minotaure* (1933), en el que aparecen unas imágenes del templo de Corfou en las que la Gorgona exhibe una boca monstruosa que amenaza con devorar a sus víctimas. Tampoco en la Antigüedad, por tanto, pasó desapercibida esta potencialidad. Ver también Kurt Seligmann, “The Evil Eye”, *VVV*, n° 1, 1942, donde se refiere a la Gorgona como prototipo occidental del ojo maléfico y habla de su enorme boca agresiva.

dero *con* de la convulsión”¹³⁶. Y que Caillois destaque de la mantis, devorahombres por excelencia, su potente mirada y su relación con el mal de ojo y el *oculus invidiosus* en diversas culturas¹³⁷.

De modo que allí donde los surrealistas encontraban ojos o sorprendían sexos, en numerosas ocasiones podremos arriesgarnos a añadir también las bocas, sirviéndonos de guía en esta operación el análisis que propone Barthes para *Historia del ojo*¹³⁸. En él afirma que la identidad migratoria del ojo crea dos cadenas de significantes en las que los objetos intercambian cualidades y acciones, mientras la jerarquía se desvanece, por lo que no sólo el significado, sino la realidad misma se haría borrosa, *informe*. Se sigue aquí una lógica de transposición antisublime que tiene poco de azarosa y mucho de sistemática, según la cual un ojo llora lágrimas de orina, la yema de un huevo es una pupila y se puede “sorber un ojo” y “sacar un huevo”, en una auténtica “danza de significantes” en la que la oralidad está también presente¹³⁹. Análogamente, en las ilustraciones de Bellmer y Masson que citaba, los genitales femeninos que ellos aproximan a los ojos suelen adoptar la forma de una boca y, en el caso de Bellmer, recurre incluso a la doble imagen para superponer unos y otra. Ya vimos que en la *Bola suspendida* de Giacometti no sólo estamos ante un juego sexual violento o ante un ojo agredido a la manera de *Un perro andaluz*, sino ante formas que se devoran (¿o tal vez se besan?), mientras la “sonrisa genital” que se desprende del *Sombrero* (1933) fotografiado por Man Ray también nos mira, como los ojos duplicados de su Marquesa Cassati (1922) o los de Gala en la portada de *La mujer visible* (1930), las dos Medusas, mantis, canibales¹⁴⁰. Por cierto que el ojo seccionado de *Un perro andaluz*, que *es* el de una mujer, se abre de manera inquietante en el momento en el que es cortado, evocando

136 Verdadero, según Krauss, en relación al *con* de la belleza convulsiva defendida por André Breton. Ver Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 166-67.

137 Roger Caillois, “La mantis religiosa, de la biología al psicoanálisis” en *El mito y el hombre*, *op. cit.*

138 Roland Barthes, “La métaphore de l’œil”, *Critique*, n° 195-196, 1963. Significativamente, la edición inglesa de *Historia del ojo* (Penguin) incluye este artículo como texto introductorio, que ha sido citado en repetidas ocasiones por los autores de la órbita *October*. Ver Roland Barthes, “The Metaphor of the Eye” en Georges Bataille, *Story of the Eye*, Penguin, Londres, 2001 (que también incluye un comentario de Susan Sontag).

139 Barthes afirma que *Historia del ojo* crea una combinatoria en la que nada es casual, donde el ojo atraviesa diferentes estados que están en función de las reglas del lenguaje (de la metáfora y de la metonimia). Así, el *déjouer* o contrajuego que, según Barthes, provoca Bataille, genera una transgresión sistemática, que es capaz de desestabilizar las reglas siguiéndolas, aunque usándolas de otro modo. Ver Roland Barthes, “The Metaphor of the Eye”, *op. cit.* y el comentario de Rosalind Krauss a este texto en “*Jouer/déjouer I*”, *El inconsciente...*, *op. cit.*

140 La fotografía del sombrero realizada por Man Ray acompañaba un artículo de Tristan Tzara titulado “De un cierto automatismo de gusto”, publicado en *Minotaure*, n° 3 y 4, 1933. Rosalind Krauss se ha referido a este sombrero como “sonrisa genital” en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 175.

un sexo femenino y quizás también una boca. Muchos años después, Dalí transformaría claramente los ojos en bocas en *Caos y creación* (1960), una película que filmó en colaboración con Philippe Halsman, en la que superpone la imagen de su boca a los ojos de una escultura griega: “donde antes se vio un ojo, el método paranoico-crítico ve una boca”¹⁴¹.

La triangulación que propongo podría incluso alcanzar a *Étant donnés* (Marcel Duchamp, 1946-1966, fig. 22), una obra que conecta bien con algunas poéticas surrealistas y pone al descubierto los presupuestos en los que se basa la perspectiva clásica, expresando la naturaleza pulsátil de la mirada. En este dispositivo, tanto el punto de mira como el punto de fuga son dos agujeros, la mirilla de la puerta y el orificio genital respectivamente y, ya que la construcción perspectiva identifica ambos puntos, Lyotard no puede sino afirmar respecto a esta obra que es “*con celui qui voit*” [el que ve es un coño]¹⁴². Pero no sólo ve, sino que, como bien ha señalado Juan Antonio Ramírez, forma el centro compositivo que absorbe todo lo que está a su alrededor, como un torbellino, que Duchamp procuró destacar con un foco de luz que incidiera directamente sobre los genitales¹⁴³. Así que el punto de fuga sería una especie de agujero negro que todo lo engulle, una fuerza incorporadora, como el espacio devorador de Caillois, que nos depara el horror del “nada que ver”. Así es como han venido definiéndose los genitales femeninos en nuestra cultura patriarcal, en contraposición a la *Gestalt* fálica: “el horror de nada que ver. Un defecto en este sistema de representación y deseo. Un ‘agujero’ en su lente escopofílica”, la de los hombres, tal como indica Luce Irigaray, una de las feministas que mayor énfasis ha puesto en el papel que juega la visión en el dominio patriarcal¹⁴⁴.

Un agujero que también podría ser el de una boca. De hecho, Freud tiene un sueño en el que ve la boca abierta de su paciente Irma como “la carne del órgano: boca-órgano genital femenino”, tal y como nos cuenta Fédida¹⁴⁵. Un episodio que, como ya dije, Lacan retoma para comparar la garganta de Irma con la cabeza de Medusa y descubrir ahí “el abismo del órgano femenino de donde procede toda vida, como el precipicio de la boca, donde todo es devorado, y además la imagen de la muerte, donde todo termina”¹⁴⁶.

141 Sobre la importancia de los ojos en la formación del “ícono Dalí”, ver Laia Rosa Armengol, “Más allá de formalismos: los ojos de Dalí” en *Dalí, ícono y personaje*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2003. Ver también el capítulo 4 (“La alquimia de Dalí: la mierda es oro”) para algunas referencias al canibalismo daliniano.

142 Citado por Rosalind Krauss en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 125.

143 Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid 1993 y *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

144 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Éditions de Minuit, París, 1991 (me remito a la traducción inglesa, *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Nueva York, 1985, pág. 26). Sobre estas ideas, ver también su libro *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.

145 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 31.

146 Citado por Fédida en *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 32.

Realmente, sería la mujer en sí la que es un agujero: “*Trou*, agujero, mujer en hebreo, siguiendo a Kristeva cuando habla de la Virgen. La mujer-virgen-madre es un *trou*, agujero que hace irremediable la pérdida y necesario el duelo”¹⁴⁷. Para pasar de “la mujer agujereada, desgarró ineluctable, lugar de la negatividad y de la pérdida, a ese otro agujero del comienzo de nuestro estar en el mundo, la boca como gran pozo abierto”¹⁴⁸. Boca arcaica, anterior al Verbo, un agujero para el significado que, en último término, nos devuelve vacío, silencio. Y “de ese centro agujero, como boca devoradora, al ‘agujero de la retina’ (Freud); ojo incluso caníbal, como en Bataille”¹⁴⁹. Punto ciego que renueva el trauma escópico de origen del que nos habla Freud, ligado a la pérdida del objeto y la castración. Punto ciego, también, como el encuentro siempre fallido con lo *real*, con la Cosa, ausencia primordial en torno a la cual giramos sin cesar, como la cesura que introducen el “objeto a” y la mirada lacaniana. Porque en la triangulación ojo-vagina-boca, es con la mirada, más que con el ojo, con lo que nos enfrentamos, según la diferenciación que establece Lacan. Una mirada que se descubre tras el paño de ladrillos de *Étant donnés*, velo roto que deja al descubierto los entresijos de la representación pictórica y del sistema perspectivo.

Por la misma época en la que *Étant donnés* se dio a conocer, Louise Bourgeois creaba una serie de esculturas llamadas *La mirada*, (1966, fig. 23) donde volvemos a toparnos con nuestra triangulación y descubrimos que podría concebirse como el reflejo en negativo de otra muy distinta, esta vez masculina, en la que el ojo monofocal se identifica con el falo y su fuerza devoradora con la objetualización y el dominio¹⁵⁰. He aquí representado el predominio visual del deseo masculino y la autoridad del ojo fálico, que ansía apropiarse y consumir el objeto de deseo¹⁵¹.

147 Aurora Fernández Polanco, “Le trou”, *op. cit.*, pág. 5. Recordemos que aquí la autora dialoga con un texto de Eva Lootz en el que la artista habla sobre la “extraña oralidad” de algunas de sus piezas, que nos remiten a la relación de lo oral, lo femenino y lo sagrado: “Lo que aquí se toca es el punto, donde entre la comida y su negación, nos hacemos humanos a través del habla—afirma Lootz—,proceso por el que nos incorporamos al ‘mundo’. Lo sagrado, según Kristeva, es aquello que conmemora, que ritualiza ese punto. Es la herida, la cicatriz incurable del ingreso del hombre en la cultura, de su inevitable amanecer dentro de la sociedad”. La cita a Kristeva se remite, en ambos casos, a Catherine Clément y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, Cátedra, Madrid, 2000.

148 Aurora Fernández Polanco, “Le trou”, *op. cit.*, pág. 9.

149 *Ibid.*, pág. 9.

150 Cuando introduzco este reflejo negativo estoy pensado en el desdoblamiento que procura Lacan de la pirámide perspectiva dentro del esquema de la mirada. Por tanto, más que de una contraposición estricta, cabría hablar de complementariedad entre los distintos elementos que componen ambas triangulaciones.

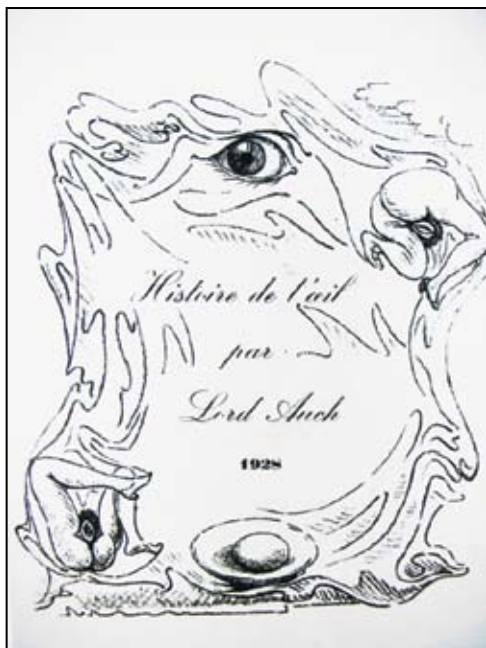
151 Autoras como Luce Irigaray han caracterizado la voracidad en estos términos negativos, asociándolos a la óptica masculina. Por otro lado, el gesto devorador reaparecería en la triangulación masculina también siguiendo a Freud, que señala que el paso de una fase a otra en la organización del deseo no anula la anterior, de modo que alcanzar la fase genital no descartaría las pulsiones orales en ninguno de los dos sexos.

Ambas triangulaciones responderían a modelos muy diferentes: la masculina representa el triunfo escópico, el “falogocularcentrismo”¹⁵²; la otra, el punto ciego, vagina *dentata* que castra-ciega al ojo-falo, pues nada hay para penetrar con la mirada¹⁵³. Esta triangulación se relaciona además con lo *informe*. De nuevo frente a la *Gestalt* fálica, nos encontraríamos con un sexo femenino que son dos (pero no divisible en unos), dos labios en constante contacto, como nos dice Luce Irigaray, “sin posibilidad de distinguir lo que toca de lo que es tocado”¹⁵⁴. Contacto que es el que aquí procura el gesto devorador, que no significa apropiación del objeto, sino anulación de la distancia que nos separa de él, haciéndonos vulnerables al mismo. De modo que, en contra de lo que sugiere el pensamiento androcéntrico, podemos obtener un modelo productivo a partir del punto ciego y el agujero de la pérdida, como hace Luce Irigaray. Un modelo que trabaja a partir de la negatividad del *trou* y nos permite asomarnos al abismo de lo *real*, desafiando al falocentrismo y la visualidad imperante.

152 Tal es el neologismo que propone Martin Jay para referirse a la mutua implicación entre ocularcentrismo y falocentrismo, que da título al capítulo “‘Falogocularcentrismo’: Derrida e Irigaray” en Martin Jay, *Ojos abatidos...*, *op. cit.*

153 Sigo aquí a Miguel Á. Hernández-Navarro cuando habla de una castración que tiene lugar en el ojo, en relación a lo que denomina “obras antivisuales”, es decir, aquellas que reducen al máximo lo que se ofrece a la vista. En este sentido, cabe señalar que Freud unía la enucleación y otras agresiones al ojo con la castración, como apreciamos en su texto “Lo siniestro”, citado asimismo por Hernández-Navarro. Ver Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real...*, *op. cit.* y Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 3.

154 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One, op. cit.*, pág. 26.



21. André Masson, portada para *Historia del ojo*, 1928.



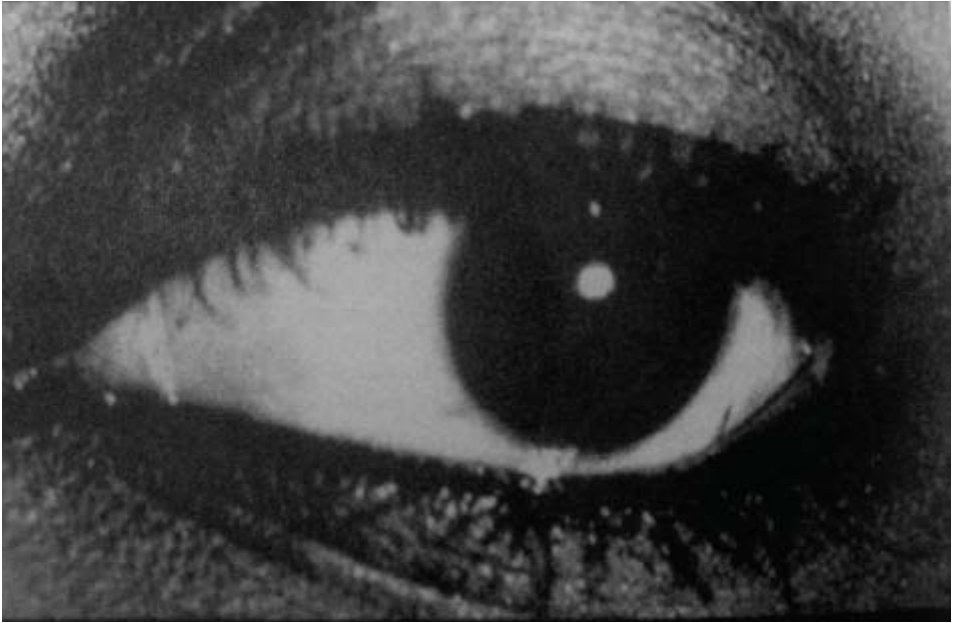
23. Louise Bourgeois, *La mirada*, 1966.



22. Marcel Duchamp, *Étant donné*, 1946-1966.



24. Hans Bellmer, ilustración para *Historia del ojo*, 1944.



25. *Rosemarie Trockel, Ojo, 1999.*



26. *Janine Antoni, Mortero y almirez, 1999.*



27. *Mona Hatoum, Cuerpo extraño/extranjero, 1994.*

ESTAR AL OTRO LADO LA ABSORCIÓN COMO POSIBILIDAD

Dando ahora el salto a nuestras envolventes sociedades de la (sobre)información, la inmersión tecnológica y la vigilancia, hay que destacar que el colapso de la distancia perspectiva es un asunto que acapara creciente interés, y no es extraño oír hablar de él como “asimilación”, “absorción” o “incorporación”, lo que le confiere un carácter canibalista que enlaza con algunas experiencias analizadas en el capítulo anterior. No obstante, en el régimen visual de la actualidad, la absorción canibalista se produce en virtud de un aparato tecnológico, la cámara, que viene a redimensionar toda esta problemática.

Para abordar estas cuestiones, propongo analizar dos obras fundamentales: *Ojo*, de Rosemarie Trockel, y *Cuerpo extraño/extranjero*, de Mona Hatoum, siguiendo sendos textos de Christine Ross al respecto. El que escribe sobre la primera obra resulta especialmente significativo para nuestros asuntos, ya que fue publicado por *October* y en él aparecen de forma explícita elementos relacionados con la voracidad (concretamente, en torno a la identificación canibalista)¹. Como veremos a través del segundo texto, estos aspectos no han dejado de interesar a la autora, que los aborda en toda su amplitud, ofreciéndonos interpretaciones de la incorporación tanto negativas como positivas.

En el artículo de *October*, Ross parte de la instalación de Rosemarie Trockel en la Bienal de Venecia de 1999 para estudiar el colapso de la distancia perspectiva, que considera en términos de insuficiencia, lo que no le impide situar aquí un punto de partida para redefinir la percepción visual y concretar un modelo que resulta productivo en sus carencias. La instalación de Trockel se componía de tres filmaciones, de las que sobre todo me interesa *Ojo* (1999, fig. 25), en la que el espectador se encontraba con un ojo enorme ocupando toda la pantalla². Ojo

1 Christine Ross, “Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium: Rosemarie Trockel’s Distracted Eye”, *October*, n° 96, primavera 2001.

2 Las otras dos filmaciones se titulaban *Kinderspielplatz* y *Sleepingpill*.

frontal y separado del cuerpo que enseguida relacionamos con el punto de vista monocular de la tradición perspectiva. No obstante, en este caso es el punto de vista el que aparece *en* la imagen, lo que nos remite a Lacan cuando afirma aquello de: “el cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro”, a propósito de la famosa anécdota de la lata de sardinas³. Absorción del punto de vista y, por tanto, del sujeto, que pasa a ocupar el otro lado del cono tradicional de visión.

Aquí nos encontraríamos con esa negación de la distancia que desafía los presupuestos de la estética idealista, aunque la obra de Trockel va un paso más allá, pues lo que en ella se plantea, como bien ha señalado Ross, no es la esquizia del ojo y la mirada, sino su colapso, en virtud de una absorción canibalística que se produce bajo la acción de la tecnología: “la cámara ya ha canibalizado el ojo del espectador en la imagen”, por lo que “el yo y el otro, el ojo y la mirada han colapsado en uno, para afirmar la soberanía no del sujeto, sino de la cámara”⁴.

Ante el *Ojo* de Trockel, el espectador aguarda un reconocimiento que no llega a producirse, según Ross, pues este ojo mira pero no nos ve (un efecto que se logra mediante la superposición gradual de siete ojos), como si no hubiera un sujeto para recibir la mirada y constituir el término alternativo de la esquizia. Y es que, de hecho, este fallo de (auto)reconocimiento significa que el espectador también ha sido potencialmente absorbido: “es la cámara la que ingiere y re-ingiere al espectador que busca preservar. La cámara ha sido dotada de una subjetividad que soporta un fantasma de absorción, de pérdida del sentido de uno mismo—de la propia identidad—por ingestión tecnológica. El efecto distanciador de la perspectiva se ha abolido para restituir la identificación canibalística de Freud, en la que el sujeto se constituye ingiriendo al otro que ama y odia [...] para compensar su pérdida”⁵.

La anulación de la distancia viene a reflejar la usurpación/identificación caníbal que ejerce/que se ejerce con el aparato tecnológico, que tan bien reflejaba Iván Zulueta en su película *Arrebato* (1980). Si aquí es la obsesión de uno de los protagonistas por filmar “la pausa” la que desencadena la devoración por parte de la cámara, en el caso de la obra de Trockel la usurpación “está posibilitada por un ojo distraído que ha perdido su habilidad para focalizar, identificar y reconocer”, lo que pone de manifiesto la insuficiencia visual del sujeto contemporáneo y, en definitiva, la crisis por la que atraviesa su subjetividad⁶. Pero lo más interesante, como antes anunciaba, es que la autora consigue ver en esta insuficiencia no tanto

3 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos...*, *op. cit.*, pág. 103.

4 Christine Ross, “Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium: Rosemarie Trockel’s Distracted Eye”, *op. cit.*, pág. 94.

5 *Ibid.*, pág. 92. Recordemos, en este sentido, que la mirada lacaniana podía resultar amenazante para el sujeto, pero también contribuía a confirmar la consciencia de sí mismo.

6 *Ibid.*, pág. 98. Cabe señalar que el texto de Ross concede a la percepción visual un papel fundamental en el debate sobre la identidad, algo que recoge esta tesis, que parte de un *corpus* sobre visualidad para abrirse seguidamente a cuestiones más específicas en torno a la identidad/alteridad.

un fracaso como una oportunidad, la de crear un nuevo marco de reflexión para la visualidad y un desafío a los modelos triunfantes de la perspectiva y el formalismo. Todo ello en virtud de una dialéctica entre la absorción y la distracción.

Desafío al formalismo, decía, porque Ross habla de una absorción muy distinta a la que Michael Fried defiende como modelo de experiencia estética en *Absorption and Theatricality*, que presupone un espectador totalmente entregado a la contemplación del cuadro, separado del mundo e incluso de sí mismo⁷. Absorbido, absorto. Sin lugar para la distracción. Y muy seguro de sí mismo en el libre ejercicio de sus facultades. Frente a él, *Ojo* nos habla de un sujeto en crisis, absorbido/engullido por un aparato tecnológico, así como de un modelo de visión que llega a ser productivo en la “atención distraída”, muy apropiado para unos tiempos cada vez más saturados de estímulos, en los que se hace necesario combinar diversas formas de mirar.

Una fotografía de Janine Antoni, *Mortar and Pestle* [Mortero y almirez] (1999, fig. 26), parece dar imagen a este otro tipo de absorción que difiere de la del formalismo. En ella, la boca chupa al ojo y lo impide fijar su mirada, *golpea el ojo*, como un mortero, y *devora la mirada* a fuerza de deseo, no dejándole tomar la distancia propia de una contemplación desinteresada⁸. Claro que también podrían rescatarse elementos interesantes de la inmersión contemplativa de la estética idealista, como la observación atenta, que en su juego dialéctico con la mirada distraída, corporificada e interesada, se abre a nuevas formulaciones. De lo que se trataría con esta revisión es de “evitar demonizar al ‘pobre niño Ruskin’ ”⁹ e instalarnos en la comodidad de un *antiformalismo* que termina por volverse dogmático.

Abundando en estos asuntos, me gustaría volver sobre un aspecto que antes apareció de pasada, la identificación canibalista, para profundizar en ella de la mano de Kaja Silverman, que nos ofrece un brillante análisis de las teorías psi-

7 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), traducido como *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2000.

8 Las cursivas se refieren a unas palabras de Georges Didi-Huberman que citaba en el capítulo anterior y pertenecen a su texto “El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille”, *op. cit.*, pág. 45.

9 Aurora Fernández Polanco, “Qué mirada sin cuerpo” en *Cuerpo y mirada...*, *op. cit.*, pág. 17.

coanalíticas de la identificación¹⁰. La autora distingue dos tipos de identificación: la “idiopática” y la “heteropática”. La primera responde al clásico paradigma psicoanalítico, que consiste en una identificación en la que el yo absorbe al otro, o bien lo “canibaliza”, según la metáfora que emplea Freud en varios de sus textos sobre la formación del yo¹¹. Se trata, entonces, de una identificación que se da en los términos del yo y eclipsa al otro, ya que, al absorberlo, neutraliza su diferencia y anula su presencia en cuanto tal. En contraste, la identificación heteropática sucede según los términos del otro, es decir, es exteriorizante, simpatética e implica exponerse a la alteridad, pero guardando una distancia que es capaz de preservar al otro. Según estas consideraciones, la absorción canibalista del sujeto por la cámara se correspondería con una identificación idiopática, como señalaba Ross en el texto anterior. Pero me gustaría introducir la posibilidad de una incorporación del otro potencialmente generosa, que procura una apertura a la alteridad análoga a la que se da en la identificación heteropática.

Es un texto de la propia Christine Ross el que resulta aquí muy oportuno, en el que utiliza el término “incorporación” para referirse a la anulación de la distancia perspectiva que, en este caso, va a permitir “tocar al otro”¹². La autora analiza una serie de obras de Mona Hatoum que destacan por la proximidad táctil de sus imágenes, de las que nos interesa *Cuerpo extraño/extranjero* (1994, fig. 27), una instalación de estructura circular en la que se proyectan imágenes en vídeo del exterior y el interior de un cuerpo humano. Por un lado, se trata del cuerpo asexuado de la exploración científica, pero también llegamos a saber que es el cuerpo de una mujer, la propia artista, que además es quien realiza la grabación.

La primera impresión que produce esta obra es la de un cuerpo que ha sido incorporado por la cámara, que lo penetra y explora acompañada de la mirada del espectador, que se identifica con la cámara. Pero poco a poco esta impresión

10 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, *op. cit.* Entre la ingente bibliografía sobre las teorías de la identificación, también he decidido escoger a esta autora porque ha venido participando activamente en la revista *October*, a través de diversos artículos y como parte de su consejo editorial. El libro citado toma su título de una frase de Lacan en “El estadio del espejo”, como la propia Silverman indica, con la que el autor propone la metáfora del umbral para explicar la imagen especular que marca el límite en el que ocurre la identificación. Sobre la relación entre el pensamiento de Lacan y la identificación en Freud, ver también Shuli Barzilai, “‘Lacannibalism’: The Return to Freud’s Idea of Identification” en *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford University Press, 1999. Para una aproximación general a las formas de identificación en la teoría psicoanalítica, ver Jean Laplanche, *Vida y muerte en psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.

11 Tal y como indica Silverman, el canibalismo aparece de forma bastante literal en “Tótem y tabú” (1913), para ir haciéndose más metafórico en textos como “Duelo y melancolía” (1915), “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921) o “El ego y el Id” (1923), aplicándose tanto a la economía regulatoria del complejo de Edipo como al caso patológico de la melancolía. Ver Kaja Silverman, *The Threshold...*, *op. cit.*, pág. 23.

12 Christine Ross, “To touch the other. A story of corpo-electronic surfaces” en Amelia Jones (ed.), *The feminism and visual culture reader*, Routledge, Londres/Nueva York, 2003.

se va dando la vuelta: “siguiendo la acción intrusa de la cámara, los espectadores se sienten ellos mismos absorbidos por lo que están mirando tan atentamente, como si ellos mismos fueran empujados hacia la profunda oscuridad de las cavidades del cuerpo”¹³. Inicialmente, el espectador disfruta del dominio que le ofrece el punto de vista dominador de la cámara, que canibaliza el cuerpo del otro al modo idiopático. Pero todo en la instalación de Hatoum favorece la perversión de esa cómoda postura, creando en el espectador una sensación de máxima inseguridad que lo hace sentir como un *cuerpo extraño* en el interior de otro cuerpo, en virtud del contacto.

En las imágenes que se proyectan, la cámara está demasiado cerca y hace que la superficie de la representación coincida con el objeto representado, como si éste fuera a traspasar el *velo* y abalanzarse sobre nosotros, devorándonos; un efecto similar al que ya vimos a propósito de algunas fotografías del surrealismo. Esta proximidad táctil se ve acentuada por el hecho de que las imágenes se proyecten en el suelo de la instalación, de manera que el espectador se ve obligado a establecer un contacto literal con ellas, tocando la superficie con su propio cuerpo. Además, los sonidos corporales incluidos por la artista (latidos, respiraciones, fluidos...) lo envuelven y hacen sentir aún más como un cuerpo en el interior de otro cuerpo, igual que el estrecho espacio de la instalación, que favorece a su vez el contacto con otros espectadores. Pero, ¿por qué resulta tan desasosegante el contacto? Quizás porque a partir de ese instante las intenciones de un cuerpo hacia otro se vuelven concretas, como indica Canetti, para el que “el palpar [...] es precursor del gustar”¹⁴. Un “gustar” que se traduce en “devorar” en la instalación de Hatoum y que confirma el sentido de terror arquetípico que Canetti atribuye al contacto, afirmando que “nuestra vida civilizada no es otra cosa sino un esfuerzo por evitarlo”¹⁵. Y es que entrar en contacto supondría arriesgarnos a desaparecer en el otro.

Ahora podríamos recordar las dos triangulaciones que establecí en el capítulo anterior: de una canibalización propia del ojo fálico (la del ojo identificado con la cámara), pasaríamos a otra relacionada con la vagina *dentata* (en la que es el espectador el que resulta devorado). De hecho, Ross menciona en su texto a la vagina *dentata*, teniendo en cuenta que es la artista la que maneja la cámara y su cuerpo femenino el que parece devorar al espectador, además de las claras resonancias uterinas de la propia instalación¹⁶. Sin embargo, para Anne Creissels “lo interesante es la imposibilidad de localizar una mirada (ni fálica, ni devoradora) y por ello una polarización imagen-espectador. La vista implica a todo el cuerpo y

13 *Ibid.*, pág. 517.

14 Elías Canetti, *Masa y poder*, *op. cit.*, pág. 214.

15 *Ibid.*, pág. 214.

16 Ross acude al mito de la vagina *dentata* para explicar la ambivalencia que recorre *Cuerpo extraño/extranjero*, análoga a la que la cultura patriarcal atribuye a las mujeres, en la que son tanto “dadoras de vida” como “agentes de muerte”. Ver Christine Ross, “To touch the other. A story of corpo-electronic surfaces”, *op. cit.*

sitúa al espectador en una posición inestable¹⁷.

Esta posición inestable es la que más nos interesa, pues viene a resquebrajar al ego fortificado que niega al *otro*, ofreciendo una oportunidad para su existencia. Incapaces de situarnos a una “distancia correcta” respecto al cuerpo de la obra, lo sentimos como una amenaza. Se trata del asalto del *otro*, representado por un cuerpo *informe*, fluido y sin imagen aparente, *cuerpo extraño* que en el vocabulario de Hatoum es también un *cuerpo extranjero*, donde la alteridad cultural y femenina convergen. También parecen converger la alteridad y lo abyecto, pues ese *cuerpo extraño/extranjero* no sólo nos remite al cuerpo aséptico de la observación científica, sino a un cuerpo abyecto, del revés, en el que interior y exterior intercambian sus papeles. Lo abyecto resulta muy pertinente, además, para discutir cuestiones de distancia, ya que, según la definición de Julia Kristeva, es aquello que permanece muy cerca pero inasimilable, aquello de lo que tratamos de desprendernos pero nos desborda en su superproximidad y confunde nuestros límites¹⁸. La apariencia desintegrada y vuelta de este cuerpo se transforma en un reflejo de lo que experimenta el espectador, devorado por una instalación que afecta a su distinción en el espacio, como vimos que sucedía en la psicastenia a propósito de Caillois. Así, Hal Foster cita su texto cuando habla de la abyección, que implica una regresión a la indistinción del medio materno, del forro uterino y todos sus fluidos¹⁹. Un “artificio”, según el mismo autor, que algunos artistas emplearían en su paradójico intento de tocar lo *real*. O de situar al sujeto al otro lado del esquema de la visión, podríamos decir. En un momento dado de la grabación, vemos un gran ojo, que podría evocar la omnívora mirada lacaniana o el ojo persecutorio y caníbal del que nos hablaba Bataille.

Pero de lo que tratábamos aquí es de la absorción como posibilidad, por eso para Ross, una vez superada la ansiedad que provocan todas estas sacudidas, comienzan las ventajas. En su asalto, el *otro* deja de ser un puro negativo de lo igual y reclama una existencia propia que, en virtud del contacto al que nos obliga la artista, es también presencia en nosotros mismos, que nos hacemos vulnerables, dejándonos afectar por él. En este caso, el gesto incorporador rompe con su aislamiento y objetualización, mientras introduce un riesgo que ya conocemos: el de convertirnos en el *otro*, en el *cuerpo extraño*. Pero es precisamente este riesgo el que posibilita una verdadera relación con el otro, sin suplantarlo, el mismo riesgo que ocasiona la identificación heteropática, según Silverman, la única en la que se da el amor. Lo que aparece entonces es un modelo de apertura al otro basado en el gesto incorporador e incluso en la puesta en marcha de lo abyecto, que tendremos oportunidad de analizar en próximos capítulos, de la mano de las teorías de Suelly Rólnik en torno al cuerpo vibrátil y la antropofagia, así como de las de Julia Kristeva sobre lo abyecto y el extranjero.

17 Anne Creissels, “Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur”, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, 2002 (citado por Aurora Fernández Polanco en “Qué mirada sin cuerpo”, *op. cit.*, pág. 25).

18 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*

19 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 169.

II. CANIBALISMO Y EL *OTRO* CULTURAL

EL PRIMITIVISMO TRANSGRESOR DEL SURREALISMO DISIDENTE

En los capítulos anteriores, hemos tenido oportunidad de comprobar la importancia que adquiere en el surrealismo todo un imaginario relacionado con la incorporación y la voracidad. Es hora de que nos preguntemos a qué puede responder este interés. Nos topamos entonces con una figura tras esa boca que muerde, la del *otro* caníbal, que nos conduce directamente a la problemática en torno a la alteridad cultural.

En los años 20 y 30, el encuentro con el *otro* aún supone un impacto que se ve reflejado en una amplia gama de manifestaciones, siendo un claro ejemplo la fascinación de las vanguardias por los denominados “mundos primitivos”. Respondiendo a este impacto, consideraré el encuentro con el *otro* cultural como un telón de fondo sobre el que surgen todas esas imágenes que convocan la voracidad (con permiso de los elementos psicoanalíticos implicados), que es lo que me propongo analizar en este capítulo, donde se abordarán las complejas relaciones del surrealismo disidente con el mundo “primitivo”.

Vamos a situarnos en este contexto identificando las posiciones que, a grandes rasgos, se adoptaron respecto al *otro* cultural en torno a los años 30. Quizás mi exposición resulte en este punto un tanto reduccionista, pero creo que nos servirá para ubicar la postura del surrealismo disidente y diferenciarla de otras. Así, una primera aproximación nos llevaría a distinguir dos grandes actitudes¹:

- la sobreidentificación, propia de los movimientos de vanguardia, que reivindica la figura del *otro* cultural a partir de una supuesta convergencia con sus propios proyectos culturales. Esta actitud es la que da lugar a los primitivismos.
- la desidentificación, o rechazo del *otro* cultural (entre otros), característica

¹ Hal Foster introduce esta diferenciación en “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, dentro del apartado en el que se refiere a las relaciones con el *otro* cultural. Ver *El retorno...*, *op. cit.*

del sujeto autoritario o fascista², cuyos temores le impedirían relacionarse con la alteridad e impulsarían a tratar de destruirla.

Esta división, a pesar de su envergadura, suscita una interesante cuestión, la de la “distancia correcta”, que traslada al ámbito de la alteridad cultural un problema con el que ya hemos tratado a propósito de la visualidad³. Nunca lo suficientemente cerca para el que se sobreidentifica con él, ni demasiado lejos para el sujeto fascista, el *otro* parece condenado a su extinción, aunque con implicaciones bien diferentes en cada caso. En el primero, sería el exceso de empatía el que anula al *otro* por absorción dentro de un sistema cultural más poderoso, de un modo análogo al que vimos con la identificación idiopática o canibalística en Kaja Silverman. Una especie de canibalismo a la inversa, teniendo en cuenta que *siempre son los otros los caníbales*, del que han dado cuenta algunos autores⁴. En el caso fascista, es un rechazo visceral el que provoca la desaparición, física incluso, del *otro*. Hablar de “distancia correcta” en este contexto significaría encontrar la dimensión adecuada desde la que relacionarnos con el *otro*, salvaguardando su independencia en cuanto a tal. Volveré más adelante sobre esta cuestión, por ahora, quedémonos con la sobreidentificación.

¿Qué podía motivar este deseo de identificarse con el *otro*? A diferencia del exotismo del siglo XIX, esta reivindicación parte de una profunda crisis, la que abrió la Primera Guerra Mundial. Aquel brutal acontecimiento había sucedido en el seno de una sociedad que ahora muchos rechazaban, lo que animaba a volver la mirada hacia el *otro* cultural, como si la construcción de otra sociedad pasara por la consideración de otras culturas, potenciales inspiradoras de estos cambios;

2 Sigo a Foster en la utilización del término “fascista”, al que dota de un significado más amplio que el puramente histórico, remitiéndose a su vez a Foucault, que en el prefacio para la edición inglesa de *El Anti Edipo* señalaba que “el principal enemigo, el adversario estratégico, es el fascismo... Y no únicamente el fascismo histórico, el fascismo de Hitler y Mussolini [...], sino también el fascismo en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestra conducta cotidiana, el fascismo que hace que nos encante el poder, que deseemos aquello mismo que nos domina y nos explota”. Ver Hal Foster, “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 215, nota 13 y Michel Foucault, “Preface” en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Viking Press, Nueva York, 1977 (trad. cast.: Michel Foucault, “Prefacio”, *Obras esenciales. Vol. II, Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 2000).

3 Foster se refiere al problema de la “distancia correcta” acudiendo a una cita de Catherine Clément, que en *Vidas y leyendas de Jacques Lacan* lo propone como “el equivalente etnológico del estadio del espejo”, pues “en ambos casos la cuestión tiene que ver con la distancia correcta”. Ver Hal Foster, “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, *op. cit.*, pág. 218.

4 Entre los autores que describen la apropiación del *otro* como una forma de canibalismo, están Jack Forbes, *Columbus and Other Cannibals: the Wetiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism*, Autonomedia/Semiotexts, Nueva York, 1992; bell hooks, “Eating the Other”, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992 (transcribo el nombre de la autora tal y como ella desea que aparezca) y Deborah Root, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Westview Press, Boulder CO, 1996.

“Nosotros somos ciertamente unos Bárbaros”, afirmaban algunos, “puesto que cierta forma de civilización nos asquea”⁵.

En este sentido, James Clifford aproxima la naciente etnografía a ciertos movimientos de vanguardia, especialmente el surrealismo, que en su confluencia de intereses le permiten hablar de “surrealidad etnográfica” y de “etnografía surrealista”⁶. Realmente, se diría que trabajan en direcciones opuestas, pues la etnología trata de hacer comprensible lo ajeno y el surrealismo de convertir lo familiar en extraño. Pero la crítica que introducen es similar, poniendo en evidencia el carácter construido de nuestro sistema sociocultural, cuya verdad pasa a ser relativizada; tras la crisis abierta por la Gran Guerra, cualquier orden podía ser cuestionado. Lo que surrealismo y etnografía proponen es una nueva visión de la cultura, fragmentaria, casi semiótica, dice Clifford, comparándola con la de un coetáneo de los surrealistas: Walter Benjamin. Según esta concepción, los elementos pueden ser analizados, desmontados y eventualmente subvertidos, dando lugar a nuevas configuraciones, a veces insólitas. En aquellos años, tanto el etnógrafo como el surrealista tenían “licencia para impactar [*licensed to shock*]”⁷.

Clifford encuentra uno de los mejores ejemplos de la puesta en práctica de estas ideas en la revista *Documents* que, comenzando por su nombre, asume como ninguna ese carácter fragmentario de la cultura. A diferencia de otras publicaciones surrealistas, ésta hacía de la etnografía uno de sus principales focos, por eso la encontramos entre las disciplinas que aparecen en su portada (“Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie”), que a partir del cuarto número se transformarían en “Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Varietés”⁸.

Denis Hollier también se ocupa de las similitudes y tensiones entre surrealismo y etnografía en un monográfico que *October* dedicó a *Documents*, que puso el

5 Cita perteneciente a “La Révolution d’abord et toujours!” en *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, pág. 31 [*nous sommes certainement des Barbares puis-qu’une certaine forme de civilisation nous écoëure*], un manifiesto colectivo firmado como reacción a la guerra de Marruecos.

6 James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Londres, 1988 (ed. cast.: *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2001. Me remitiré a la edición en inglés). El autor había publicado previamente este artículo en *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, n° 4, 1981. Clifford aclara que entiende aquí la etnografía no tanto como una disciplina científica, sino como una predisposición que conduce a “un cuestionamiento radical de las normas y una atracción por lo exótico, lo paradójico, lo insólito”, al tiempo que considera el surrealismo como una actitud, una corriente general que no se limita al movimiento liderado por Breton.

7 *Ibid.*, pág. 133.

8 Para un comentario sobre lo que significan cada uno de estos términos en el contexto de *Documents*, ver Simon Baker, “Doctrines [The Appearance of Things]”; CFB Miller, “Archaeology”; Dawn Ades, “Beaux-Arts”; Denis Hollier, “The Question of Lay Ethnography [The Entropological Wild Card]”; Simon Baker, “Variety [Civilizing ‘Race’]” en *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents, op. cit.*

énfasis en las inquietudes de la revista hacia la alteridad cultural⁹. Para Hollier, la selección de disciplinas arriba mencionada es toda una declaración de intenciones: del relativismo con el que consideran los valores estéticos de Occidente, por un lado, que exceden geográfica (*ethnographie*) e históricamente (*archéologie*)¹⁰; y de su resistencia a adoptar un punto de vista meramente estético, por otro, de ahí que elijan “etnografía” en lugar de “artes primitivas”.

Hollier diferencia dos fuerzas conductoras dentro de *Documents*, la de los “antiestetas” y la de los “etnógrafos”, que no siempre se encuentran. Su punto de escisión más importante reside en el concepto de *desviación*: si para los etnógrafos es el elemento desdeñable en su búsqueda de patrones, para Bataille y su círculo es objeto de máximo interés¹¹. El mundo “primitivo” que les concierne es el de lo extraño, lo heterogéneo, el exceso..., en contraste con la vertiente etnográfica, que trataría de descubrir su normalidad y hacer comprensible lo ajeno. Vuelven a reflejarse aquí esas discrepancias entre etnografía y surrealismo que Clifford ya comentara y de las que el monográfico de *October* procuraba hacerse eco, con una selección de textos que va desde el artículo sobre instrumentos musicales del Museo Etnográfico de París a un apasionado texto de Limbour en el que las máscaras primitivas se solapan con las máscaras anti-gas¹². No obstante, desde mi punto de vista, es la fuerza antiestética la que suele rebasar a la etnográfica en las páginas de *Documents*, y así intentaré demostrarlo en las páginas que siguen.

Resulta aquí esclarecedor un episodio al que se refiere Patricia Mayayo. En él encontramos a Alfred Métraux descubriéndole a su amigo Bataille una frase que será trascendental para su pensamiento: “Los tabúes se crean para ser violados”. Frase que realmente debemos a Marcel Mauss, del que Métraux era alumno por aquel entonces y Bataille no conocía más que de oídas¹³. Mayayo percibe aquí un buen reflejo de la relación de Bataille con la etnografía, que “no fue nunca la de un conocimiento profundo, o mejor dicho erudito, sino más bien la de un ‘encuentro’ [*une rencontre*]: una frase captada al vuelo, algunas lecturas fundamentales, una imagen entrevista, una idea que surge, inesperada, en el transcurso

9 La mayoría de los textos de *Documents* elegidos por *October* para componer este *dossier* tratan sobre cuestiones relacionadas con el *otro* cultural: un artículo sobre instrumentos musicales en el Museo Etnográfico, otro sobre un espectáculo en el Moulin Rouge que se desarrolla en un escenario africano (“Fox Movietone Follies of 1929”), otro sobre una película protagonizada por actores negros (“Hallelujah”), uno acerca de la relación entre espiritualidad y espectáculo (“Religion and the Folies-Bergère”) y los dedicados a objetos tribales, como un tambor (“Gunshot”) o las máscaras (“Aeschylus, Carnival and the Civilized”). Ver *A Documents Dossier, October*, n° 60, primavera 1992.

10 Denis Hollier, “The Use-Value of the Impossible”, *October*, n° 60, primavera 1992.

11 *Ibid.*, pág. 19.

12 Georges Limbour, “Aeschylus, Carnival, and the Civilized”, *October*, n° 60, primavera 1992.

13 Alfred Métraux cuenta este episodio en “Rencontre avec les ethnologues”, *Critique*, n° 195-196, 1963, citado por Patricia Mayayo en la “Presentación” de Patricia Mayayo (ed.), *En torno a Georges Bataille*, Ediciones Cruce, Madrid, 1998.

de una conversación acalorada se convierten en las obsesiones recurrentes que, reelaboradas hasta la saciedad, terminarán por configurar ese universo tan personal que es el pensamiento batailliano¹⁴.

En cualquier caso, conviene aclarar que el mundo “primitivo” que suelen manejar los surrealistas (disidentes y oficiales) es una construcción en torno a una serie de prejuicios: la relación privilegiada con el subconsciente y el cuerpo, la importancia de lo sagrado y del mito, la ingenuidad, la magia, el fetichismo, las fuerzas ocultas...¹⁵ Muchos de ellos ni siquiera conocieron los lugares a los que se referían de un modo tan apasionado. El mundo “primitivo” y el *otro* cultural funcionan como entidades simbólicas que responden a sus propios intereses, aunque dentro de una actitud primitivista que podríamos calificar de politizada, por oposición a un primitivismo meramente estetizante.

Este último buscaba en el *otro* una creatividad primigenia y soluciones formales para renovar el arte occidental. La moda fue transformando esta tendencia en el *Black Deco*, afín a la negrofilia que se había extendido en París desde los años 20, con la música jazz, los espectáculos de Josephine Baker y un entusiasmado Paul Guillaume afirmando que “la inteligencia del hombre moderno debería volverse negra”¹⁶. Los surrealistas, en general, trataron de despegarse de esa actitud frívola o formalista, pues consideraban que el *otro* cultural ofrecía mucho más que un simple repertorio formal, nada menos que modos alternativos de existencia¹⁷. *Documents* fue muy activa en este sentido. Su vinculación a la etnografía propiciaba una aproximación “antiestética” a los objetos primitivos, muy diferente de la de revistas como *L'Esprit Nouveau* y *Cahiers d'Art*. No olvidemos que en *Documents* tratan con documentos y “un documento es, por definición, un objeto desprovisto de

14 *Ibid.*, pág. 9.

15 Louise Tythacott analiza detalladamente esta circunstancia en su libro dedicado al estudio del primitivismo en las vanguardias, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, Londres/Nueva York, 2003. La autora también apunta a la influencia de diversos autores en la construcción de un mundo primitivo vinculado al mito, otro aspecto relevante para este trabajo: Freud, por ejemplo, asocia las civilizaciones primitivas con una fase del desarrollo más próxima al subconsciente, que denomina “mítica” o “animista”; por su parte, Lévy-Bruhl realiza una distinción entre culturas civilizadas y primitivas, vinculando estas últimas a una mentalidad prelógica, más propensa al mito y a la valoración de elementos subconscientes, como los sueños.

16 Citado por Louise Tythacott en “The Primitive Object”, *Surrealism and the Exotic*, *op. cit.*, pág. 87. Sobre estas cuestiones, ver también Tyler Stovall, “Paris in the Age of Anxiety 1919-1939”, en Sidra Stich (ed.), *Anxious Visions...*, *op. cit.*

17 La bibliografía sobre este asunto es muy extensa. En el ámbito anglosajón, cabe destacar a Michael Richardson (ed.), *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, Verso, Londres, 1996; Jack J. Spector, “The Surrealist Woman and the Colonial Other”, *Surrealist Art and Writing 1919-1939*, Cambridge University Press, 1997; Michael Richardson y Krzysztof Fijalkowski (eds.), *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations*, Pluto Press, Londres, 2001; Raymond Spiteri y Donald LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, *op. cit.*; David Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, Londres, 2004.

valor estético”¹⁸. Además, sus colaboradores pretendían recuperar un cierto *valor de uso* de los objetos “primitivos” y reparar la descontextualización a la que les sometía una valoración exclusivamente formal¹⁹.

El interés por el *otro* también condujo al surrealismo a adoptar una postura decididamente anticolonial, muy visible en su facción oficial, que llegaría a montar una contraexposición a la flamante Exposición Colonial de 1931, que aún proclamaba los triunfos del imperialismo²⁰. Organizada con el apoyo del PCF, recibió el nombre de *La verdad sobre las Colonias* y adoptó como lema la siguiente cita de Marx: “Un pueblo que oprime a otro no puede ser libre”. Como señalan Richardson y Fijalkowski, los surrealistas fueron de los primeros en advertir que el colonialismo no sólo tenía consecuencias en el plano político, sino cultural, y que la opresión en un sentido se traducía también en el otro.

A pesar de este destacado compromiso político, del que sin duda se derivaron ciertas ventajas para el *otro*, la corriente liderada por Breton no pudo evitar caer en un idealismo que tiende a mantener el *estatus quo*. Aplicando un principio de traducción cultural, el *otro* se convierte en una muestra del espíritu surrealista universal, por lo que transforman en positivas todas las características que para el discurso colonial eran negativas²¹. En otras palabras, oponen su “buen salvaje” al “mal salvaje” utilizado para justificar la represión sobre el *otro*. El problema es que, en este gesto, el surrealismo oficial invierte la jerarquía del sistema sin ponerlo en cuestión y mantiene los prejuicios primitivistas más frecuentes²².

No podemos decir que el entorno *Documents* no participara de algunos de estos prejuicios, pero logra problematizarlos a partir de un incipiente rigor etnográfico y de su singular concepción del mundo “primitivo”, donde se cometen sacrificios humanos y animales, suceden actos de canibalismo, se destruyen las posesiones rivalizando por el máximo despilfarro y el arte se relaciona con la

18 Denis Hollier, “The Use-Value of the Impossible”, *op. cit.*, pág. 5.

19 *Ibid.*, págs. 5-10.

20 Este compromiso con el *otro* se recoge en una serie de documentos firmados por los surrealistas y ciertas personalidades afines, que aparecen recopilados en Michael Richardson y Krzysztof Fijalkowski (eds.), “Declarations on Colonialism”, *Surrealism Against...*, *op. cit.*

21 Tal parece ser la búsqueda de Breton durante su estancia en México en 1938, donde no deja de sorprender actitudes y elementos “surrealistas” que vendrían a apoyar esta supuesta universalidad del surrealismo. Ver Louise Tythacott, “Mexico and the Caribbean”, *Surrealism and the Exotic*, *op. cit.* No obstante, Breton y otros se irían haciendo cada vez más conscientes de estos problemas y fueron evolucionando hacia un reconocimiento genuino de la existencia y subjetividad del *otro*. Michael Richardson ha señalado el impacto del exilio en EE.UU tras la Segunda Guerra Mundial como causa de este cambio de actitud en *Refusal of the Shadow...*, *op. cit.*

22 Amanda Stansell se refiere al problema del binarismo invertido en “Surrealist Racial Politics at the Borders of ‘Reason’: Whiteness, Primitivism and Négritude” en Raymond Spiteri y Donald LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics...*, *op. cit.* También Louise Tythacott en “The primitive: ideologies and objects”, *Surrealism and the Exotic*, *op. cit.*

mutilación²³. Esta es la idea que se desprende del concepto de “primitivismo duro” que Rosalind Krauss aplica a *Documents* y que Hal Foster opone al primitivismo idealizante de otros sectores de las vanguardias, descubriendo sus ventajas²⁴.

La imagen del *otro* cultural que nos ofrecen los disidentes, lejos del “buen salvaje”, casi provoca el rechazo propio de la desidentificación fascista, pero lo sorprendente es que pretenden que admiremos el mundo “primitivo” a partir de estas características, sin alterar un ápice su carácter negativo. En otras palabras, persiguen una identificación a partir de lo inasimilable, de lo enteramente otro, de lo heterogéneo. Considero que este modo de proceder logra atravesar tanto la lógica del “buen salvaje” como la del “mal salvaje”, introduciendo un tercer término desclasificador, una especie de salvaje *informe*, al que denomino así porque opera desbaratando un sistema, en este caso, el que supedita al *otro* a las expectativas de una voz dominante²⁵. Mi propuesta entonces es la que sigue: que existe un primitivismo característico del surrealismo disidente y que se trata de un “primitivismo transgresor”, no exento de problemas, que aparece habitado por la figura del salvaje *informe*, uno de cuyos avatares es el caníbal. Como primitivismo, no deja de ser un conjunto de preconceptos proyectados sobre el *otro* cultural, pero también produce una alteración que obliga a reconsiderar las nociones en las que se apoya todo este entramado.

Para que conozcamos mejor el mundo “primitivo” que construyen los disidentes, voy a comenzar presentando algunas de sus imágenes más características, siempre buscando el rastro del caníbal, y después argumentaré el funcionamiento transgresor del que hablaba. Quiero señalar ya que algunas de las imágenes que voy a proponer parecen no ofrecer una relación directa con el *otro* cultural, pero

23 Sobre la relación entre el arte “primitivo” y la mutilación, ver Georges Bataille, “L’Art primitif”, *Documents*, n° 7, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*). Con el término “despilfarro” me refiero a las ceremonias *potlach* practicadas por los pueblos indios de la costa del Pacífico, que llevaron a Bataille a elaborar su noción de gasto, fundamental para entender su pensamiento económico. Ver Georges Bataille, “La noción de gasto” (1933) en *La parte maldita precedida de la noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987.

24 Ver Rosalind Krauss, “Se acabó el juego”, *La originalidad de la vanguardia...*, *op. cit.* y Hal Foster, “The ‘Primitive Unconscious’ of Modern Art”, *October*, n° 34, otoño 1985 (posteriormente recogido en *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics*, *op. cit.*). Curiosamente, Krauss escribió su artículo para el catálogo de la exposición del MOMA *Primitivism in 20th Century Art* (1984), que es la que Foster critica incisivamente en el suyo. Cabe señalar que el texto de Krauss se desmarcaba de la línea de la exposición. Petrine Archer-Straw también considera esta facción especial dentro del primitivismo surrealista en “The Darker Side of Surrealism”, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 20s*, Thames & Hudson, Nueva York, 2000.

25 Aquí reconozco mi deuda con el análisis que propone Rosalind Krauss sobre Roland Barthes y su interpretación de “El dedo gordo” de Bataille, que recordemos se refiere a un tercer término que se integra en el paradigma y logra desequilibrarlo desde dentro. Ver nota 77 del Capítulo 1.1 y Rosalind Krauss, “El tercer término. *Jouer/déjouer II*”, *El inconsciente...*, *op. cit.*, págs. 198-203.

sí con elementos que son fundamentales para comprender su visión primitivista, como el sacrificio y el mito. Por eso sostengo que posibilitan una aproximación al mundo “primitivo” según lo concebían los disidentes, máxime si tenemos en cuenta que el vínculo con el canibalismo puede encontrarse en cada una de ellas. Y el canibalismo, como sabemos, siempre es cosa de los *otros*.

El sacrificio y el *otro* cultural

Podemos considerar el sacrificio una de las acciones propias de lo que me he propuesto denominar salvaje *informe*, que además resulta de especial interés para este trabajo, debido a su vinculación habitual con el canibalismo²⁶. Así sucede, por ejemplo, con los sacrificios humanos de los pueblos precolombinos de Centroamérica, cuyo interés en el entorno del surrealismo disidente lo reflejan Roger Hervé y Georges Bataille en sendos textos, sintomáticos de esa dicotomía entre “etnógrafos” y “antiestetas” a la que se refería Denis Hollier.

El artículo de Hervé refleja la vertiente más etnográfica de *Documents* (fig. 28). En él, su autor inserta el canibalismo en el marco semántico del ritual, oponiéndose a la visión sumaria e interesada de los conquistadores, que habían puesto el acento en la brutalidad de estas prácticas para justificar la propia brutalidad de su conquista²⁷. Lo que intenta Hervé es hacernos comprensible un fenómeno tan extraño para nosotros como el canibalismo, explicándolo a partir de su sentido simbólico y de las costumbres de la cultura a la que pertenece²⁸.

26 La asociación del sacrificio humano con el canibalismo (no ya simbólico, sino real) está muy extendida. W. Arens descubre aquí un exceso interpretativo muy frecuente en la antropología, que revelaría su obsesión por descubrir caníbales a toda costa y, por consiguiente, sus prejuicios hacia el *otro* cultural. Ver W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.*

27 Roger Hervé, “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, n° 4, año 2, 1930. El autor se refiere a la importancia que llegaron a adquirir los sacrificios humanos en las polémicas sobre la conquista, pues en muchos casos constituían la prueba de la brutalidad de los nativos y la justificación para someterlos e incluso exterminarlos. Estos sacrificios solían ir acompañados de actos de canibalismo, como demuestra el testimonio de Bernal Díaz del Castillo, del que el autor reproduce un párrafo, lo que abundaría en la condición bestial de los indios a los ojos de los conquistadores.

28 Cabe destacar el “carácter alimenticio” que Hervé atribuye a estas inmolaciones, extensible a cualquier tipo de sacrificio, ya que las ofrendas de sangre buscarían alimentar a los dioses, dentro de una suerte de canibalismo divino. En este punto se manifiesta la influencia de Frazer, al que el autor cita expresamente como uno de los primeros en interpretar correctamente esta clase de rituales.

Este “correcto” artículo contrasta con un apasionado texto de Bataille, “América desaparecida”, que si bien no fue publicado en *Documents*, viene a expresar el impulso “antiestético” que recorría esta revista. Además, fue seleccionado por *October* para el número monográfico dedicado a Bataille, lo que da una idea de la importancia que le conceden como exponente de su visión del mundo “primitivo”, con lo cual concuerdo²⁹.

Bataille declara su predilección por los aztecas entre los pueblos de la América precolombina, precisamente aquellos que son recordados por la crueldad y masividad de sus sacrificios humanos³⁰. El orden militar de los incas o la vida refinada de los mayas le resultan aburridos en comparación con esta sociedad sanguinaria, cuyos miembros describe como “los más vivos, los más seductores, incluso en su loca violencia, en su desarrollo extático”³¹. Un gusto excesivo por la muerte que no estaría reñido con su carácter expansivo y amable, ni siquiera con el humor, pues “probablemente estas pesadillas y catástrofes de alguna manera incluso les hacían reír”³². De hecho, “la muerte, para los aztecas, no era nada. Pedían a los dioses recibir la muerte con alegría y que les ayudaran a ver su dulzura, su encanto”³³. Esta falta de temor o *alegría frente a la muerte*, a la que Bataille dedicará posteriormente un texto, es lo que el autor admira en los aztecas, que se entregan sin restricción a todo tipo de excesos violentos³⁴. Los elementos que exalta Bataille no son los que solemos encontrar entre las alabanzas a un pueblo, sino más bien entre los motivos de su condena. Para este autor, no se trata de hacernos más accesibles fenómenos como el sacrificio o el canibalismo, sino de exaltar su radical *alteridad*, que es la que configura su imagen del *otro*.

La diferencia de actitudes entre Hervé y Bataille volvemos a encontrarla a propósito de los sacrificios de la religión vudú, que también captaron la atención de *Documents*, sobre todo después de la difusión que les dio *La isla mágica* (1929), de

29 Georges Bataille, “Extinct America”, *October*, n° 36, primavera 1986. El texto apareció publicado como “America dispaure” en 1930, dentro del catálogo de la primera exposición popular de arte precolombino en Francia, *L'Art Précolombien. L'Amérique Avant Christophe Colomb*, Les Beaux-Arts, Edition d'Etudes et de Documents, París, 1930.

30 La admiración por México es común al surrealismo, también dentro de la corriente oficial. Como sabemos, Breton viajó al país en 1938, publicando su “Souvenir du Mexique” en *Minotaure*, n° 12 y 13, 1939. Las proyecciones que tendían a realizarse sobre el país, relativas a un pasado violento, la flora exótica, la revolución política, la magia, celebraciones en torno a la muerte, gentes apasionadas, etc. eran demasiado sugerentes como para que pasaran desapercibidas al surrealismo. Louise Thyacott se refiere a ello en “Mexico and the Caribbean”, *op. cit.*

31 Georges Bataille, “Extinct America”, *op. cit.*, pág. 5.

32 *Ibid.*, pág. 7.

33 *Ibid.*, págs. 7-9.

34 Georges Bataille, “La práctica de la alegría frente a la muerte”, *Acéphale*, n° 5, junio 1939 (trad. cast.: *Acéphale*, *op. cit.*). El autor también ofreció una lectura en el Colegio de Sociología, al que me referiré más tarde, titulada “Alegría frente a la muerte”, que se encuentra en Denis Hollier (ed.), *El Colegio de Sociología...*, *op. cit.*

William Seabrook. La revista publicó una reseña de este libro firmada por Michel Leiris, donde insiste en la necesidad de normalizar el vudú como cualquier otra religión, consciente de la mala fama y persecuciones que sufrían sus adeptos³⁵. Por eso se encarga de dejar bien claro que sus sacrificios nunca incluyen seres humanos.

Mientras tanto, Bataille destaca la extrañeza de estas prácticas poniendo de relieve la violencia que comportan, algo que nuestras civilizadas religiones habrían eliminado de la comprensión de lo sagrado. En la entrada “Matadero” del *Diccionario de Documents* (en el mismo número que la reseña de Leiris), Bataille cita expresamente a Seabrook y las ceremonias vudú para oponer la potencia de estos rituales a las “insípidas” costumbres de nuestra sociedad actual³⁶. En esta definición, tiene la osadía de asociar los mataderos con lo sagrado, “en el sentido de que los templos de las épocas antiguas (sin mencionar actualmente los de los templos hindúes) estaban destinados a un doble uso, sirviendo al mismo tiempo para las imploraciones y las matanzas”³⁷. Es en culturas lejanas a la nuestra, en el tiempo y en el espacio, donde habría permanecido el vínculo de lo sagrado y la violencia que para Bataille resulta imprescindible. Muchos años después, en *Las lágrimas de Eros*, dedicaría uno de sus capítulos finales al sacrificio vudú, reproduciendo unas imágenes que se abstiene de comentar, pues simplemente “observándolas con pasión, nos permiten penetrar en un mundo tan lejano al nuestro como sea posible”³⁸.

A pesar de los esfuerzos normalizadores de los “etnógrafos”, el *otro* cultural quedaba asociado a unas prácticas difícilmente asimilables para nuestra sociedad: ritos celebrados a la luz de la luna, posesiones espirituales, participantes bebiendo sangre animal o embadurnándose con ella... Prácticas sacrificiales que despertaban la sospecha de ejecuciones humanas y, consecuentemente, la del canibalismo, uno de nuestros máximos tabúes.

Cabría recordar aquí la definición que Bataille nos proponía de la “Boca”, el elemento más característico de la fisionomía animal, no así del ser humano, cuya postura erguida habría privilegiado otros elementos. Sin embargo, esa boca animal que le interesa a Bataille, boca regresiva anterior a la palabra, que grita, muerde y devora, todavía conserva un “carácter relativamente prominente” entre los hombres salvajes, a diferencia del hombre civilizado³⁹. Una boca *otra* que pro-

35 Michel Leiris, “L’île magique”, *Documents*, n° 6, año 1, 1929.

36 Georges Bataille, “Abattoir”, *Documents*, n° 6, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

37 En este sentido, el santuario de Roquepertuse, con cráneos integrados en su arquitectura, o la iglesia de Santa María de la Concepción en Roma, decorada con huesos humanos, son ejemplos que se aproximan a la doble naturaleza del templo, lugar de oración y muerte. Las imágenes de estos espacios están reproducidas en *Documents*, n° 2, año 2, 1930 y *Documents*, n° 8, año 2, 1930, respectivamente.

38 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2000, pág. 243.

39 Georges Bataille, “Boca” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 141.

yecta sus peculiaridades sobre el *otro* cultural, insistiendo en el predominio que los instintos y la violencia tendrían en él, insistiendo en su otredad. Bajo esta perspectiva, las imágenes de bocas que vimos en el Capítulo 1.1 pueden leerse fácilmente como las de un *otro* caníbal. Además, contamos con otra definición del *Diccionario de Documents* en la que la boca vuelve a aparecer absolutamente rebajada, como un orificio de eyección babeante que, de nuevo, se asocia al *otro* cultural. Se trata de una de las que conforman la entrada “Escupitajo”, firmada por Marcel Griaule, que indica cómo en ciertas culturas la saliva tiene un carácter sagrado y escupir a alguien se entiende como una bendición⁴⁰. La explicación etnográfica del fenómeno, una vez más, se ve superada por la fascinación que despierta el que algo tan repugnante para nosotros como escupir pueda tener un significado espiritual. Es la alteridad insalvable del *otro* cultural, identificado aquí con lo abyecto, lo que es capaz de provocar la mayor admiración en el entorno disidente.

Pero volvamos ahora al sacrificio para hacernos algunas preguntas necesarias: ¿por qué ese afán por proponerlo como motivo exaltador de otras culturas, al margen de su insistencia en la alteridad del *otro*? ¿A qué se debe el interés por un asunto tan macabro, que para Bataille y otros llegaría a convertirse en una verdadera obsesión?⁴¹ En este entorno, el sacrificio se relaciona con la disolución de los límites del yo a la que aspiraban y con una comprensión particular de lo sagrado, problemática compleja de la que voy a extraer los elementos que para nosotros resultan de mayor interés.

Bataille y algunos de sus compañeros fueron interesándose cada vez más por la diferenciación entre los elementos “profano” y “sagrado” de la sociedad,

40 Marcel Griaule, “Le crachat-âme”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929. Ver también en esta misma entrada Michel Leiris, “L'eau à la bouche”, que insiste en la degradación de la boca a partir del escupitajo, planteando una dicotomía entre la boca del discurso y la de las acciones físicas. Dicotomía ya sugerida de forma sutil en la definición de “Boca” que este autor ofrece en *La Révolution surréaliste*, dentro de un *Glosario* similar al proyecto del *Diccionario* en *Documents* (“Glossaire: j'y serre mes gloses”, *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, donde se define a la boca como “origen del gusto, vía de las palabras y del beso” [*souche du goût, chemin des mots et du baiser*]).

41 Bataille continuaría obsesionado por el sacrificio a lo largo de su trayectoria y prueba de ello son sus libros *El erotismo* (1957) y *Las lágrimas de Eros* (1961). En la conclusión de éste último, Bataille relaciona el éxtasis divino y el horror a través del sacrificio y, significativamente, incluye una serie de imágenes que nos remiten a la violencia “incorporadora” en los más variados contextos: sacrificios humanos aztecas, abusos de los conquistadores españoles, cuerpos descuartizados sobre una pira en la Antigüedad clásica, un hombre despedazado por su amante con un cuchillo de carnicero, un beso caníbal entre dioses tibetanos... En un capítulo anterior, aparecen *Los caníbales* de Goya, obra que da pie a Bataille a comparar al artista con Sade. Para un análisis del sacrificio en los textos de Bataille, ver Leslie Anne Boldt-Irons, “Sacrifice and violence in Bataille's erotic fiction: Reflections from/upon the mise en abîme” en Carolyn Bailey Gill (ed.), *Bataille. Writing the sacred*, Routledge, Londres/Nueva York, 1995.

entre sus fenómenos “homogéneos” y “heterogéneos”⁴². Los primeros de cada par responden al principio de utilidad, al trabajo, la ley, la razón, el cálculo y la servidumbre. Los segundos, al principio de pérdida, al juego, la transgresión, el deseo, el derroche y la soberanía. Ambos pares serían necesarios y el buen funcionamiento de las sociedades se basaría en su dialéctica. Sin embargo, en la nuestra lo sagrado habría sido eclipsado por lo profano, de ahí que Bataille y los suyos se propusieran rescatarlo, para devolver a la sociedad la cohesión perdida.

En su caracterización, los disidentes toman muy en cuenta la violencia que, según ellos, es consustancial a lo sagrado, de ahí que perciban el sacrificio como una de sus manifestaciones más rotundas⁴³. Esta violencia no se entiende simplemente en términos físicos, sino como el elemento heterogéneo que obliga al sujeto a superar el trato cotidiano consigo mismo y con el mundo. Una fuerza que rompe la discontinuidad en la que el mundo profano instala a los individuos. El sacrificio sería así uno más de los “estados soberanos”, esos momentos extremos en los que el yo está en suspenso y tiende a la disolución, como en la embriaguez, el orgasmo, la fiesta, la iluminación poética o la risa⁴⁴. Por eso los excesos del pueblo azteca le recuerdan a Bataille a los del Marqués de Sade.

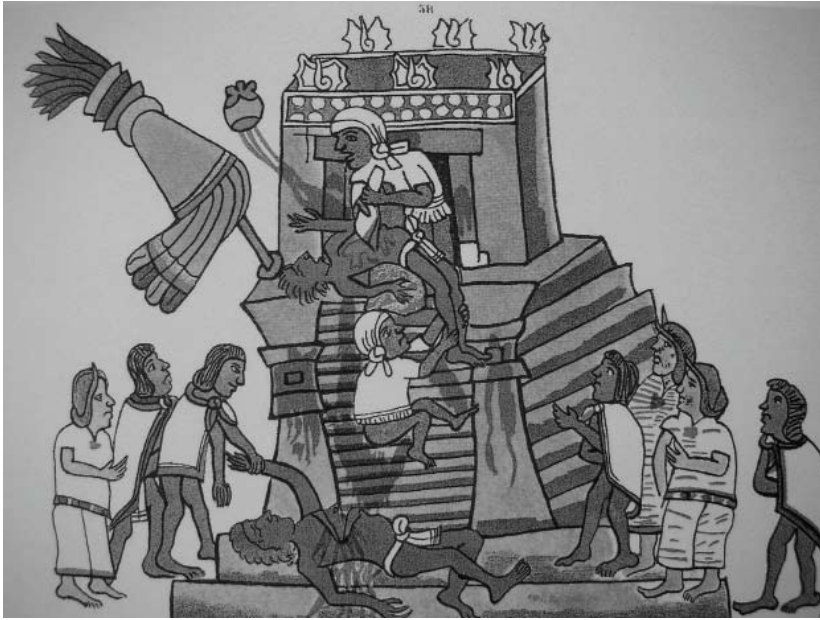
Desde esta perspectiva, las transgresiones violentas de la imagen normativa del cuerpo que observaremos en las representaciones suponen un ataque al concepto humanista de sujeto, cuyos límites físicos, metáfora de los de la razón, se hacen ahora estallar. También podrían verse como un resquebrajamiento del sujeto-armadura que Lacan define en “El estadio del espejo”, precisamente en esta época de entreguerras, sujeto agresivo que se blindo contra todo lo heterogéneo para mantener su unidad y en el que autores como Foster han sorprendido un reflejo del sujeto fascista⁴⁵. “En la medida en que los seres parecen perfectos, permanecen aislados, cerrados sobre sí mismos— escribe Bataille—. Pero la heri-

42 Estas experiencias culminarían en la fundación del Colegio de Sociología y de la sociedad secreta *Acéphale*, de los que me ocupo un poco más adelante, en este mismo capítulo.

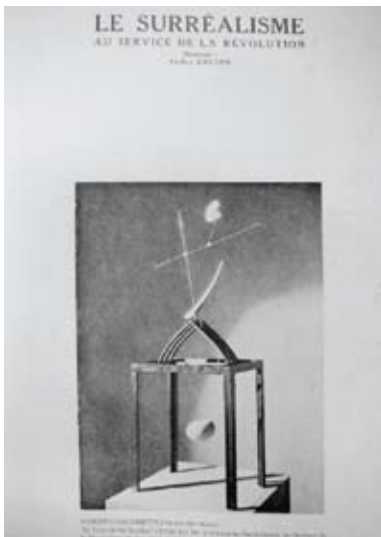
43 Convendría hacer aquí una referencia a la etimología de la palabra “sacrificio”. *Sacrificium-ii* [sacrificio + -ium] proviene de *sacer* (adjetivo que significa “concerniente a una divinidad, sagrado”) + *fico* [facio] (sufijo verbal que expresa “hacer o causar”), según el Oxford Latin Dictionary (OLD). De modo que “sacrificio” vendría a significar “hacer sagrado”, de ahí su importancia para los asuntos que tratamos.

44 Sobre el complejo concepto de soberanía en el pensamiento de Bataille, ver Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.

45 La primera presentación pública de “El estadio del espejo” fue en 1936, aunque no se publicó hasta 1949. Como indica Foster en *El retorno de lo real* (*op. cit.*, pág. 214, nota 10), Lacan presentó su primera versión en el XIV Congreso de la Asociación Psicoanalítica Internacional en Marienbad, en el mismo momento en el que se celebraban los Juegos Olímpicos nazis, coincidencia muy oportuna para el autor, que sugiere en éste y otros textos (como “Armor fou”, *October*, n° 56, 1991) una asociación fascista en la explicación lacaniana del ego. Ver también Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos I*, *op. cit.*



28. *Documents*, n° 4, 1930. Ilustración para “Sacrificios humanos de Centroamérica”.



29. Portada de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* con la obra de Alberto Giacometti *La hora de las huellas*, 1930-1931.



30. Alberto Giacometti, *El Palacio a las cuatro de la madrugada*, 1932-1933.

31. *André Masson, bocetos para Sacrificios. Los dioses que mueren, 1936. (De arriba abajo, El crucificado, Minotauro, Mitra y Orfeo).*



32. *André Masson, Metamorfosis, 1927.*

33. *Roland Penrose, Artefacto, 1937.*



da del inacabamiento les abre. Por lo que puede ser llamado inacabamiento, desnudez animal, herida, los diversos seres separados se comunican, toman vida, perdiéndose en la comunicación de uno con otro⁴⁶. Esa herida nunca cerrada entre lo humano y lo animal que Julia Kristeva relacionará con nuestro ingreso en la sociedad y también con lo sagrado⁴⁷. Curiosamente, algunas de las ilustraciones de *Codex* antiguos que acompañan el artículo de Hervé parecen expresarse en este sentido, destacando las heridas de las víctimas y los torrentes de sangre que de ellas manan, que las abren al espacio circundante. En una de ellas, vemos a uno de los sacrificados con una herida que se asemeja extrañamente a una boca, como si ese cuerpo que va a ser ingerido en los ritos caníbales asimilara a su vez al exterior. Los límites se desdibujan y tanto víctima como sacrificador incorporan y son incorporados. No tardaremos en ver las controversias que genera esta cruda reivindicación de la violencia.

Un ejemplo excepcional de materialización artística de todas estas ideas lo encontramos en *Sacrificios. Los dioses que mueren* (1936, fig. 31), cinco aguafuertes de André Masson que acompañaron un texto de Bataille, en un proyecto conjunto que muestra la especial sintonía que por aquel entonces existía entre ellos⁴⁸. La relación con el sacrificio y con un concepto de lo sagrado basado en la violencia nos permiten considerar esta obra dentro del marco del primitivismo de los disidentes, enfatizado por la presencia del canibalismo en las imágenes. Rastreémosla.

En *Orfeo*, las bacantes o mujeres tracias que, según los relatos mitológicos, despedazan salvajemente al dios, son representadas como seres híbridos entre lo humano y lo animal, y permiten imaginar que al desmembramiento le sucedería la devoración. Un dibujo preparatorio para este grabado es explícito en este sentido, como también otras obras del artista sobre el mismo asunto (*Orfeo*, 1933). Además, las cabezas de estos seres, caballunas o perrunas, las acercarían a otros

46 Georges Bataille, *El culpable*, Taurus, Madrid, 1974, págs. 35-36, citado por Antonio Campillo en “La filosofía política de Georges Bataille”, Patricia Mayayo (ed.), *En torno a Georges Bataille*, *op. cit.*, pág. 23. Aunque *El culpable* pertenece a la *Summa ateológica*, una trilogía que Bataille escribió después de la Segunda Guerra Mundial, la cita me parece apropiada para esclarecer su comprensión de la violencia también en los años que nos competen.

47 Catherine Clément y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, *op. cit.* Remito al lector a la nota 147 del Capítulo 1.1, donde ya comentaba esta relación.

48 El texto de Bataille puede encontrarse en *El ojo pineal: precedido de El ano solar y Sacrificios*, *op. cit.* Como ha señalado Patricia Mayayo, el título “*Sacrificios*” rinde homenaje al ensayo de Henri Hubert y Marcel Mauss sobre este asunto, mientras el subtítulo, “*Los dioses que mueren*”, es una clara referencia a *La rama dorada* de Frazer. De este modo, Bataille y Masson ponían de manifiesto su filiación teórica, de corte antropológico, así como su interés por reflexionar sobre el mito sin disociarlo del ritual. Ver Patricia Mayayo, “El cuerpo en pedazos”, *André Masson: Mitologías, Metáforas del Movimiento Moderno*, Madrid, 2002. Sobre la amistad entre Bataille y Masson, ver Bernard Noël, “Una amistad” en *Masson y Bataille*, Musée des Beaux Arts d’Orléans y Museo Municipal de Tossa de Mar, 1993-1994.

implicados en escenas de devoración, como los caballos de *Diomedes devorado por sus caballos* o los perros de *Muerte de Acteón*.

Otro de los *dioses que muere*, *Osiris*, es atacado por unos diminutos seres femeninos que se agarran a sus extremidades, mordiéndolas. Su cuerpo en aspa reproduce una posición típica de las víctimas sacrificiales, que también podemos apreciar en las ilustraciones del artículo de Hervé o en otros personajes representados por Masson que terminan siendo devorados, como Acteón. De hecho, *Osiris* prefigura la imagen de su Acéfalo, una especie de icono de las prácticas sacrificiales con el que comparte, significativamente, un vientre laberíntico, que se destaca en su movimiento voraz⁴⁹. Masson favorece así un entrecruzamiento entre sus representaciones, utilizando una “estrategia de hibridación”, según la denomina Patricia Mayayo, que nos permite descubrir trazas voraces en muchas de ellas⁵⁰.

A *Minotauro* lo vemos entre calaveras de jóvenes a los que ya ha asesinado y presumiblemente devorado, pues parece ser que este era el destino de los que eran introducidos en su laberinto. Aunque Masson lo incluye entre los dioses que mueren, no es este el caso del Minotauro, que siempre sale victorioso en sus obras. El artista lo representa en su ataque a una víctima, que traduce en escena de violación, donde los besos se tornan mordiscos cruentos que darán paso a la ingesta.

Mitra tampoco muere en esta serie, en la que aparece como un trasunto del Minotauro que sacrifica ritualmente a un toro, cuya sangre derramada se hace comestible al transformarse en alimento cereal. La sangre también parece alimentar a las mujeres que acompañan a *El crucificado* de esta serie, pues la recogen y beben con avidez, en una representación que se aleja de la iconografía al uso, con un Cristo con cabeza de asno de tradición gnóstica⁵¹.

En todas estas imágenes, la ejecución de las víctimas se une a su potencial incorporación, lo que enfatiza la transgresión de los límites individuales que está en la base del sacrificio. La unidad corporal se rompe físicamente y con ella el principio de identidad, lo que permitiría la disolución en el todo, por eso para Masson el estallido de los cuerpos responde a la unión con el universo. Freud había relacionado la incorporación canibalística con una fase en la que los límites individuales aún no están definidos (la fase oral), por eso a través de la boca se podría regresar a ese estado de continuidad previo o, dicho en otros términos, a

49 Osiris es también un ser acéfalo, si bien aquí el sol hace las veces de cabeza. El corazón que Acéfalo sostendrá en su mano aparece aquí sustituido por una flor, aunque en este grabado también podemos ver un corazón separado del cuerpo.

50 Patricia Mayayo, “El cuerpo en pedazos”, *André Masson...*, *op. cit.*, 2002, pág. 107.

51 Sobre la relación entre la tradición gnóstica y el bajo materialismo de Bataille, ver Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930. (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*). El bajo materialismo es una de las nociones clave para comprender el pensamiento de Bataille y su tendencia a la bajeza. No en vano, fue uno de los elementos en torno a los cuales se organizó la exposición *L'informe: mode d'emploi* (1996), en la que los comisarios trataron de liberarlo de todo rastro escatológico aunque, desde mi punto de vista, podría prestarse a ellos.

una eliminación de la distancia que separa al sujeto de su objeto⁵². Observamos aquí dos movimientos complementarios: uno de dispersión (cuerpos desgarrados, mutilados, despedazados...) y otro de asimilación, expresado en las bocas que muerden, succionan e incorporan esos cuerpos. Mientras Osiris está siendo devorado, por ejemplo, vemos su cabeza transformarse en sol y sus tetillas en estrellas que lo proyectan en el espacio. Así, Mayayo alude en su texto a la “voracidad de absorción cósmica” de estas figuras, que al incorporar el cosmos dentro de sí se disgregan en él⁵³; estas palabras remiten a un texto que Bataille dedicaría a Masson y que titularía, significativamente, “Los devoradores de estrellas”⁵⁴.

Masson también expresa la apertura de los cuerpos al todo a partir de recursos estrictamente formales. La línea adquiere un ritmo vertiginoso, arremolinándose y dando lugar a motivos que plagan el espacio, una expresión de la energía que se libera en el sacrificio y de una transformación cósmica incesante⁵⁵. Las figuras se deshacen en amasijos donde no distinguimos los límites precisos entre unas y otras, de manera que los personajes se mezclan entre sí y con el medio. Son líneas que, más que delimitar, abren los cuerpos al espacio, llegando a generar una (con) fusión entre figura y fondo que abriría paso a lo *informe*. Algo que no es de extrañar, dada la anulación de la distancia a la que me refería líneas atrás.

La continuidad entre los cuerpos que propicia la devoración sugiere además la de la unión sexual, que en el entorno disidente se relaciona con la experiencia sacrificial, de ahí que Masson otorgue un carácter sensual a la representación de sus suplicios. Los seres femeninos que atacan a Orfeo y a Osiris actúan con un frenesí que parece motivado por el deseo, el puñal que Mitra clava al toro toma un carácter claramente fálico, las mujeres lamen con lascivia las heridas del Crucificado y Minotauro ofrece un abrazo fatal. Mientras, los cuerpos de las víctimas revelan gestos que se confunden con los del placer: ojos que se entornan, miembros en torsión y, muy especialmente, cuellos que se estiran y hacen de la boca esa “proa del cuerpo”, acercándose a estados animales, salvajes. El dolor, el sacrificio y el éxtasis aparecen aquí asociados, como querría Bataille, en un erotismo de oscuras connotaciones que pasa por el consumo del objeto de deseo.

Por otro lado, la clara referencia de esta obra a *La rama dorada* de Frazer invita a considerar la violencia del sacrificio como motivo de transformación. En este libro, conocido y admirado por los surrealistas, el autor analiza una serie de mitos en torno a rituales agrarios y de fertilidad cuyo sustrato común es la muerte violenta del héroe o el dios, que vendría a simbolizar el cambio regenerador que

52 Ver Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 2.

53 Patricia Mayayo, “El cuerpo en pedazos”, *André Masson... op. cit.*, 2002, pág. 136.

54 Georges Bataille, “Les mangeurs d'étoiles”, *Oeuvres complètes I, op. cit.*

55 En este sentido, William Rubin ha relacionado las formas arremolinadas que aparecen con frecuencia en la obra de Masson con el útero materno (donde existe esa unión ideal) y con el laberinto (espacio de confusión por excelencia). Ver William Rubin, “André Masson and Twentieth-century Painting”, *André Masson*, MOMA, Nueva York, 1976.

garantiza la continuidad⁵⁶. Que la muerte de las víctimas se una a su devoración, como en *Los dioses que mueren*, potenciaría este sentido regenerador, igual que sucede en el ritual de la Eucaristía, al que Masson alude con su *Crucificado* de la manera más descarnada. En otra de sus obras, una pequeña escultura que, significativamente, recibe el nombre de *Metamorfosis* (1927, fig. 32), el artista representa una figura devorándose a sí misma, como un *ouroboros*. La voracidad expresaría ese ciclo de transformaciones sin fin, “un movimiento del todo’ que aparece como un movimiento de devoración general del que la forma extrema es la vida”, en palabras de Masson⁵⁷. Siendo la idea de cambio fundamental para entender su obra, no es extraño que recurra con frecuencia a las devoraciones⁵⁸. Años después, Roland Penrose pintaría una figura muy similar a *Metamorfosis* en *Artefacto* (1937, fig. 33), donde la (auto)devoración adquiere claramente los rasgos del otro cultural; en aquellos años, el canibalismo difícilmente podía ser “neuro”.

Alberto Giacometti también trabaja con la temática del sacrificio en algunas de sus obras, en una época en la que lo encontramos próximo al entorno *Documents* y se empapa de las ideas que comentaba⁵⁹. *La hora de las huellas* (1930-31, fig. 29) es un ejemplo. En ella, un corazón sustraído del cuerpo y una cabeza empalada hacen que enseguida la asociamos con prácticas sacrificiales. De hecho, el corazón sustraído será uno de los atributos más característicos de Acéfalo, ese epítome del sacrificio. La cabeza, sintetizada en forma de máscara o calavera, emite un grito y nos remite a un ser disgregado y vulnerable, que parece atravesar un doloroso proceso de transformación, quizás de apertura al todo. La precariedad de su estado se refleja en el movimiento potencial del corazón, que cuelga como un péndulo, y en el dudoso equilibrio de la estructura arquitectónica representada. Una tensión común a muchas obras de Giacometti, que crea una especie de núcleo formal violento que para el artista resultaba imprescindible, un núcleo “sin

56 James G. Frazer también vincula estos mitos a la costumbre ritual de algunas civilizaciones antiguas de asesinar al monarca en el declive de su mandato, en *La rama dorada* (1922), Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

57 André Masson, “Heavenly bodies”, *Verve*, n° 2, 1938, citado por Carolyn Lanchner en “André Masson: Origins and Development”, *André Masson, op. cit.*, 1976.

58 Aunque sea sólo una curiosidad, Masson había nacido en 1896, año marcado por la conjunción de Urano y Saturno: “Urano corrige un poco el lado saturniano. Saturno es un personaje orientado hacia los abismos, las sombras, devora a sus hijos, es Nerval, el Sol Negro, Odilon Redon. Pero templado por esa especie de chifladura de Urano”, Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler Editeur, Ginebra, 1971, citado por Josefina Alix en “Así habló André Masson”, *André Masson [1896-1987]*, MNCARS, Madrid, 2004, pág. 25.

59 Para una crítica negativa de esta relación, por los “usos perversos” que los editores de *Documents* y el surrealismo en general habrían hecho de la obra de Giacometti (aunque no sin su consentimiento y colaboración), ver Ángel González, *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevistas*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.

el cual el hombre no podría existir, algo que lo mantiene vivo”⁶⁰.

Esta tensión vuelve a aparecer en *El Palacio a las cuatro de la madrugada* (1932-33, fig. 30), otra de las obras que podemos relacionar con el sacrificio⁶¹. Palacio ingravido en el que también hallamos formas pendulares, que evoca las noches con su amante Denise, cuando ambos pasaban horas haciendo palacios con cerillas, como él mismo comenta, una etapa de su vida que había finalizado un año antes. La espina dorsal enjaulada o el esqueleto de pájaro sugieren la atmósfera sacrificial y de su significado nos habla el propio artista en un texto⁶²: la espina dorsal que le vendió Denise en uno de sus primeros encuentros y el pájaro-esqueleto que ella vio cuando se aproximaba su ruptura. El objeto indefinido que aparece en el centro sería un trasunto de sí mismo. ¿Se trataría entonces del sacrificio del propio artista en aras del amor?

Tanto esta obra como la anterior poseen un aspecto que poco tiene que ver con construcciones reales, más bien se asemejan a maquetas o espacios de pesadilla donde el artista parece escenificar sus propios temores, asimilando el suplicio ritual a la tortura amorosa y la precariedad emocional. Tal vez pretende un exorcismo, al tiempo que constata un doloroso aprendizaje: que el placer y la felicidad van seguidos del sufrimiento. O puede que ironice sobre el dolor causado por los problemas afectivos, lo cual no sería extraño si hacemos caso a Leiris, que afirmaba que Giacometti no era taciturno, sino que poseía un humor ambiguo, “al que respondía su sonrisa de dulce caníbal”⁶³.

Tras este análisis de los distintos significados que adquiere la violencia entre las filas del surrealismo disidente y representaciones afines, no deja de resultar chocante el tipo de exaltación que promueven, máxime por tratarse del período de entreguerras, con el recuerdo de la Gran Guerra aún vivo y un clima cada vez más tenso que hacía presentir los cruentos episodios que iban a desencadenarse. Sondar los límites de la razón y, con ellos, los del cuerpo humano, era una empresa típicamente surrealista, ortodoxa si se quiere, pero el ataque al antropomorfismo clásico y la consiguiente exaltación de la violencia que los disidentes llevaron a cabo iba más allá de lo que Breton y muchos de sus contemporáneos estaban dispuestos a tolerar. ¿Acaso era tan diferente la violencia que defendían

60 Georges Charbonnier, “Entretien avec Alberto Giacometti”, citado por Karin von Maur, “La primera época de Giacometti, 1925-1935” en Kosme M. de Barañano (ed.), *Alberto Giacometti*, MNCARS, Madrid, 1990, pág. 65.

61 Valeriano Bozal, por su parte, señala que otras construcciones del artista son “moradas del mal y la violencia”, pero ésta en concreto para él es “morada de nada”, pues los elementos que la componen son “incapaces de enfatizar su negatividad”. Ver Valeriano Bozal, “Alberto Giacometti, la pavesa” en Kosme M. de Barañano (ed.), *Alberto Giacometti, op. cit.*, pág. 84.

62 El artista comenta esta obra en “Sólo puedo hablar indirectamente de mis esculturas”, publicado por primera vez en *Documents* 34, n° 3 y 4, 1933 y recogido en Alberto Giacometti, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2001.

63 Michel Leiris, “Giacometti oral y escrito”, prefacio para Alberto Giacometti, *Escritos, op. cit.*, pág. 11.

de la que se desplegaba en los campos de batalla?

Como sabemos, su actitud respondía a una particular revisión del humanismo que, entendido en términos de razón instrumental, rechaza la violencia y el horror como lado oscuro de la naturaleza humana. Sin embargo, ignorar estos aspectos llevaría a convertirse en “víctimas” de tal represión, que es como Bataille describe a las “buenas gentes” de su época, que han hecho del matadero un lugar “maldito” y se han exiliado “por corrección en un mundo amorfo, donde ya no queda nada horrible y donde, padeciendo la obsesión indeleble de la ignominia, se ven reducidas a comer queso”⁶⁴. El comentario que de aquí se desprende y que a nosotros nos interesa para nuestras cuestiones es que esas mismas gentes incapaces de soportar el hedor del matadero habían permitido que la gran masacre de la Primera Guerra Mundial tuviera lugar. Sociedad instalada en el cinismo que Bataille y compañía pretenden desenmascarar.

El texto de Bataille que citaba fue acompañado por unas fotografías de Eli Lotar del matadero de La Villette (París). Merece la pena que nos detengamos en ellas para intentar dilucidar la controvertida postura de los disidentes respecto a la violencia. Inaugurado en el seno de las reformas promovidas por Haussmann en 1867 (el mismo año de la flamante Exposición Universal), este matadero fue el primero pensado para abastecer a una población de millones. Sin embargo, pervivieron en él las prácticas artesanales, en contraste con otro matadero más o menos contemporáneo en el que *la mecanización tomaba el mando*: el de Chicago⁶⁵. Precisamente a este último se refiere *Documents* en su definición de “Hombre”, donde revela que la sangre del millón de animales que se masacran cada año allí bastaría para flotar cómodamente cinco transatlánticos⁶⁶. Una definición que refleja muy bien el plan “antihumanista” propio de este entorno.

Si el de La Villette aún era un matadero *hediondo*, el de Chicago comenzaba a imponer la asepsia de la matanza en serie. A pesar de esta diferencia, entre las fotografías de Lotar aparece ya el presentimiento de la muerte mecanizada, en lo que quizás sean sus imágenes más espeluznantes. En ellas vemos patas seccionadas que se apilan con asombrosa pulcritud o pieles desolladas que se enrollan sobre sí mismas y almacenan con esmero, recordándonos a la producción de las primeras piezas en serie (fig. 34). Incluso en un espacio como el del matadero se ha intentado poner orden. Parece que el fotógrafo ha privilegiado aquí lo que Bataille define como “una necesidad malsana de limpieza, de pequeñez biliosa y aburrimiento”, que llevaría a adoptar esa actitud cínica frente a la violencia

64 Georges Bataille, “Matadero” en Bernard Noël (ed.), *op. cit.*, pág. 147.

65 Las cursivas parafrasean el título del libro de Siegfried Giedion *La mecanización toma el mando* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978), donde el autor analiza el proceso de mecanización que caracteriza nuestra sociedad contemporánea. En uno de sus capítulos, “Mecanización y muerte: La carne”, se ocupa de este proceso en relación a la industria cárnica y ofrece numerosos detalles de los mataderos de La Villette y los Unión Stock Yards de Chicago.

66 “Homme”, *Documents*, n° 5, año 1, 1929. Para aportar estos desconcertantes datos, la entrada recurre a la cita del libro *Culpabilidad sanguinaria de la cristiandad*.

para intentar escotomizarla⁶⁷. O a mecanizarla para neutralizarla: “Los gritos de agonía de los animales cuyas yugulares acaban de ser abiertas se confunden con el sordo rumor del gran tambor, el chirrido de los engranajes y el agudo silbido del vapor. Es casi imposible diferenciar entre los gritos de muerte y los ruidos mecánicos, ni tampoco puede el ojo captar lo que ve”⁶⁸. Esta cita se la debemos a Giedion, que publicaba su libro sobre la mecanización de la sociedad en una fecha tan significativa como 1948, y donde líneas después del comentario anterior, añade: “Esta neutralidad ante la muerte puede estar alojada profundamente en las raíces de nuestro tiempo, si bien no se reveló en toda su amplitud hasta la guerra, cuando poblaciones enteras, tan indefensas como los animales colgados cabeza abajo en la cadena transportadora, fueron aniquiladas con diestra neutralidad”⁶⁹. Mientras el resto *habría seguido comiendo queso*, que diría Bataille. Giedion observa que cuanto mayor es el grado de mecanización, menor es el contacto con la muerte, de ahí que le parezca más honesto representar la muerte en toda su crudeza, como Buñuel en la escena del ojo de *Un perro andaluz*, en la que “todo es indiferentemente tosco, cruel y auténtico. Su carácter directo capta algo del terror eterno a la muerte. El horror reside en la repentina e incalculable destrucción de una criatura orgánica”⁷⁰. Resulta significativa la elección de Giedion, siendo una escena que tanto había impresionado al propio Bataille⁷¹. Y es que el círculo de *Documents*, en su crítica a la escotomización de la violencia, parece intuir ya las conclusiones a las que llegará Giedion. Por eso tratan de combatir la asepsia a la que aboca nuestra sociedad con violentas sacudidas, destruyendo las pretensiones de elevación sobre lo horrible que atribuyen al humanismo.

El problema es que esta exasperación del humanismo a veces les condujo a una dudosa justificación de la guerra, e incluso podía llegar a confundirse con posiciones fascistas. Aquí nos topamos con uno de los problemas de mayor envergadura en relación a Bataille y su entorno, quizás el de mayor complejidad, cuyo análisis en profundidad excedería el cometido de estas páginas. Pero no quiero dejar de hacer algunas observaciones al respecto. Consideremos el texto “Festival”, que Roger Caillois consagra por aquel entonces a la fiesta, el sacrificio (con sus alusiones al canibalismo) y las sociedades “primitivas” que lo practican⁷². Según el autor, la violencia canalizada a través de estos rituales garantiza la renovación y cohesión social por medio del caos, algo de lo que adolecen nuestras sociedades, donde la sacudida de la fiesta ha sido sustituida por unas vacaciones escapistas (las primeras), que atomizan a los individuos y los condenan al vacío. En este panorama, la violencia aparece como un instrumento de cambio, libera-

67 Georges Bataille, “Matadero”, *op. cit.*, pág. 147.

68 Siegfried Giedion, *La mecanización...*, *op. cit.*, pág. 256.

69 *Ibid.*, pág. 257.

70 *Ibid.*, pág. 254.

71 Recordemos que Bataille también elige esta escena del *film* para hablar del horror en su definición de “Ojo”.

72 Roger Caillois, “Festival” en Denis Hollier, *The College...*, *op. cit.*, pág. 281.

dor, como una posibilidad de romper con la inercia en la que se habían instalado las sociedades tras la Primera Guerra Mundial. “Todo lo que no se consume se pudre”, parece decirnos Caillois, de manera que la guerra podía pasar por elemento sagrado destinado a provocar la renovación y pervivencia del mundo profano⁷³.

“¿Se trata entonces de una propuesta y de una invitación a la barbarie?”—se pregunta Miguel Cereceda, en este caso a propósito de Bataille— “¿Era necesaria la barbarie para que la vida volviese a tener encanto y atractivo? [...] ¿No era ésta más bien otra vez la necia obsesión de burgueses ociosos y aburridos, tal como sucedió en 1914 con los futuristas?”⁷⁴ Si consideramos que sus proposiciones son algo más que un divertimento vanguardista y las tomamos en serio, se impone una valoración política. Entonces, “¿cómo fundar un modelo emancipatorio basado en lo más aberrante y lo más degenerado?”⁷⁵. A pesar de estas dudas, Cereceda, entre otros, defiende que el pensamiento de Bataille abre una línea emancipatoria a partir de su coherencia y habla de las explícitas tomas de partido antifascistas que adoptó en su momento⁷⁶. Sin embargo, otros señalan que él y su círculo cultivaron una ambivalencia cuanto menos arriesgada, especialmente controvertida en lo que concierne a la violencia y al mito, como veremos en el siguiente apartado⁷⁷.

Conviene tener en cuenta el contexto político de la época para entender por qué a veces fueron y han sido acusados de reaccionarios⁷⁸. En aquellos años, el régimen democrático sufría un total descrédito, tanto desde la izquierda comunista como desde la derecha nacionalista, que acusaban al liberalismo de no haber sido capaz de fundar una verdadera comunidad que acabara con el individualismo burgués y con la lucha de clases. Bataille y su entorno fueron de los que atacaron las formas de parlamentarismo conocidas, con una sospecha al acecho: ¿era

73 *Ibid.*, pág. 280. La cita reproduce unas palabras de Denis Hollier sobre el texto de Caillois.

74 Miguel Cereceda, “Valor de uso de Georges Bataille” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno a...*, *op. cit.*, pág. 71-72.

75 *Ibid.*, pág. 71.

76 Concretamente, Cereceda habla de una “línea enloquecida de pensamiento emancipatorio” que articula a Nietzsche y al Marqués de Sade, prefigurando el pensamiento esquizofrénico de Deleuze y Guattari.

77 Sobre la posición del entorno Bataille en relación al fascismo, es muy interesante el artículo de Denis Hollier “On Equivocation (Between Literature and Politics)”, *October*, n° 55, invierno 1990. Esta misma revista dedica dos artículos de su número 107 a estas cuestiones: Stefanos Geroulanos, “The Anthropology of Exit: Bataille on Heidegger and Fascism” y Georges Bataille, “Critique of Heidegger”, *October*, n° 107, verano 2006. Sobre estas controversias, ver también Carolyn Bailey Gill (ed.), *Bataille. Writing the sacred*, *op. cit.*

78 Para un análisis sagaz y sucinto de este contexto político en relación al pensamiento de Bataille, puede consultarse Antonio Campillo, “La filosofía política de Georges Bataille” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno a...*, *op. cit.*

su oposición una crítica a una determinada forma de entender la democracia, con vistas a mejorarla, o un peligroso acercamiento a los modelos antidemocráticos?

Además, ellos pensaban que tanto el liberalismo como el marxismo cometían un error fundamental: privilegiar la dimensión profana de la sociedad (las relaciones económicas, el trabajo, las leyes...), minimizando el potencial de lo sagrado, que es el que debería movilizarse para hacer triunfar la revolución social. El fascismo, en cambio, sí parecía privilegiar estos elementos, por eso los disidentes se interesaron por estudiar el fenómeno⁷⁹. Y, en aquellos días, todo lo que no fuera un rechazo tajante del fascismo era visto con recelo, incluso el interés por analizar su expansión, que algunos ya tomaban por el inicio de una complicidad.

¿Cuál es la posición de *October* ante estos asuntos? Es Denis Hollier quien se ha ocupado de ellos de manera específica, encontrando en la actitud ambivalente, tan criticada por sus detractores, el rasgo distintivo del compromiso político del entorno Bataille y su peculiar modo de resistencia al fascismo⁸⁰. Por un lado, comprendiendo e identificándose con las estrategias del adversario, para poder combatirlo mejor, desde dentro. Por otro, atravesando posiciones tanto de izquierdas como de derechas, no en la búsqueda de un espacio neutral, sino agotando la oposición de los contrarios y desafiando el orden político establecido. Aún así, resulta significativo que Caillois modificara el final de su texto “Festival” tras la Segunda Guerra Mundial⁸¹. Ahora la guerra se equipara más bien con el escapismo de las vacaciones, pues el autor sugiere que Europa ha vuelto a condenarse precisamente por no haber sabido crear una alternancia óptima entre lo sagrado y lo profano. La violencia de la guerra no sería liberadora, sino opresora, pero como viene a demostrar el ejemplo de Caillois, esta diferenciación no siempre resulta fácil de establecer y los deslizamientos pueden acabar convirtiéndose en indeseables.

79 Cabe destacar aquí el texto de Bataille “La structure psychologique du fascisme”, publicado en dos partes en la revista *La Critique sociale*, nº 10, Nov. 1933 y nº 11, Mar. 1934, traducido en sus *Obras escogidas*, *op. cit.*

80 Denis Hollier, “On Equivocation (Between Literature and Politics)”, *op. cit.* El autor se refiere, concretamente, a la etapa del Colegio de Sociología y ofrece una relación de aquellos autores que lo vienen condenando por su actitud ambigua, que encubriría un fascismo nunca confesado, y los que lo elogian por haber escapado a esta ambigüedad y haber sabido mantener una sutil aunque intachable postura antifascista. Para Hollier, unos y otros *se equivocan*, pues la ambigüedad estaría en el núcleo mismo del Colegio de Sociología, siendo precisamente aquello que esta agrupación buscaba reintroducir en la sociedad a través de su concepto de lo sagrado, basado en movimientos simultáneos de atracción y repulsión. Dentro del panorama político de la época, Hollier incluye al Colegio de Sociología en la corriente de los llamados “no-conformistas”.

81 Roger Caillois, “Festival”, en Denis Hollier, *The College...*, *op. cit.*

Contra el sistema, yuxtaposición: sacrificios, cabezas y máscaras.

Recapitulemos algunos de los elementos más importantes en la imagen del *otro* cultural que construye el surrealismo disidente: es irracional, violento, se identifica con un instinto casi animal y en él se localiza la autenticidad de los “estados soberanos”. La fuerza de los “antiestetos” en la revista *Documents* se esfuerza por mantener la carga negativa de estos atributos, pero no para causar rechazo, sino para provocar nuestra adhesión al mundo “primitivo” a partir de sus características menos dóciles. En otras palabras, los disidentes quieren que entendamos su concepción del *otro* cultural a partir de la negatividad, por eso no dudan en utilizar elementos de los que se valieron los imperios coloniales para reprimir violentamente a poblaciones enteras, si bien en su economía de pensamiento son motivo de máxima admiración⁸². El canibalismo, por ejemplo, sirvió para caracterizar a los indígenas de América como bestias que merecían ser esclavizadas o morir, aunque para Bataille constituye una razón más de su entusiasmo por los aztecas.

El primitivismo del surrealismo disidente procura una perturbación del sistema a partir de la tensión que genera entre dos polos, atracción y repulsión, siempre muy presentes en las concepciones de Bataille. Si la atracción se asocia con el “buen salvaje” y la repulsión con el “mal salvaje”, el salvaje *informe* atraviesa esta lógica binaria a partir de la dinámica que pone en marcha, produciendo una trasgresión al modo de Bataille, que confirma la norma al mismo tiempo que la incumple, que admite tópicos primitivistas pero también los deconstruye y siempre va un poco más allá, forzándonos a relativizar construcciones que asumimos sin cuestionar⁸³.

Podríamos decir que en el salvaje *informe* se da una yuxtaposición de realidades contrapuestas, una estrategia típicamente surrealista que, no obstante, fue usada con diferentes cometidos⁸⁴. Desde mi punto de vista, el surrealismo oficial generalmente emplea la yuxtaposición para conciliar los elementos yuxtapuestos, procurando una síntesis a partir del lenguaje surrealista universal. Un ejemplo lo encontramos en los Manifiestos Surrealistas de Breton: en el primero propone resolver el dualismo entre realidad y sueño por medio de la surrealidad y en el

82 Según ciertos estudios postcoloniales, la proyección del canibalismo sobre el *otro* revela el deseo de las sociedades centrales de apropiarse de esas culturas. Sobre la utilización del canibalismo como argumento para la represión y el exterminio de las poblaciones indígenas, véase W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.*, y Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, *op. cit.*

83 “La transgresión no es la negación de lo prohibido,—dice Bataille—sino que lo supera y lo completa”, en Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002, pág. 67.

84 Recordemos, en este sentido, el genial ejemplo de yuxtaposición que ofrece Lautréamont y que los surrealistas adoptaron como propio: el encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas.

segundo insta a cesar de percibir como contrarios la muerte y la vida o lo real y lo imaginado⁸⁵. En cambio, el sector disidente y, muy especialmente, Bataille, preferían trabajar desde “la herida abierta del momento contradictorio, exponiendo su núcleo energético y vital”, sin llegar a resolver la contradicción⁸⁶. Antonio Campillo lo ha señalado a propósito de la tensión batailleana entre lo sagrado y lo profano, que nunca conduce a una reconciliación final de los contrarios: “Para Bataille no cabe tal reconciliación: el conflicto entre la humanidad profana y la humanidad sagrada es irresoluble, y el escenario de la historia ha de ser contemplado como una interminable tragedia”⁸⁷.

Desde el catálogo de *L'informe*, Krauss y Bois defienden la escisión y asimetría entre los términos como los elementos definitorios del pensamiento de Bataille, mencionando al respecto su admiración por los maniqueos y su incompatibilidad con Hegel. Bataille nunca buscaría la síntesis, sino una precipitación de los términos hacia lo *informe*, por eso también rechazan la posibilidad de la dialéctica en su pensamiento⁸⁸. Aquí es donde encuentran una de las mayores discrepancias entre su proyecto y el de Didi-Huberman. Este último construye *La ressemblance informe* en torno a una tesis (“*ressemblance et conformité. Comment déchire-t-on la ressemblance?*”), una antítesis (“*les formes concrètes de la disproportion, ou la décomposition de l'anthropomorphisme*”) y, finalmente, un síntoma (“*le développement dialectique de faits aussi concrets que les formes visibles...*”)⁸⁹. Para Krauss y Bois, el “síntoma” de Didi-Huberman viene a ser un sustituto de la síntesis hegeliana, pues creen que persigue un efecto similar. Pero el síntoma no es para Didi-Huberman una solución reconciliadora entre la tesis y la antítesis, sino un “aleteo oscilatorio de instancias que actúan siempre unas sobre otras en la tensión y la polaridad”⁹⁰. Si la síntesis sugiere el estatismo de una imagen cerrada, el aleteo se define en el movimiento: “improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contratiempos... Propongo llamar *síntoma* a la dinámica de estos aleteos estructurales”⁹¹. La dialéctica le permite al autor pensar conjuntamente tesis y antítesis, sin reemplazar la tiranía de unas por la de las otras, ni tampoco reunir las bajo una instancia superior. Como en el pensamiento dialéctico de Walter Benjamin, en el que los

85 Ver André Breton, *Manifestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires/Barcelona, 1992.

86 Marie-Christine Lala, “The hatred of poetry in Georges Bataille’s writing and thought” en Carolyn Bailey Gill (ed.), *Bataille. Writing...*, *op. cit.*, pág. 110.

87 Antonio Campillo, “La filosofía política de Georges Bataille” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno a ..., op. cit.*, pág. 30.

88 Ver Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless...*, *op. cit.*, especialmente el texto de Bois “Dialectic”.

89 Ver Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ..., op. cit.*

90 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, París, 2002, pág. 274.

91 *Ibid.*, pág. 274.

términos friccionan, chocan y con ello dan lugar a una imagen, una imagen que es la dialéctica *suspendida* [*Dialektik im Stillstand*], donde la tensión de las instancias permanece⁹². Además, el síntoma no estaría regido por una relación de causalidad, sino por la sobredeterminación freudiana, que entronca con los procesos subconscientes y, según Didi-Huberman, revela un malestar en la representación que desafía el dominio de la imagen-mímesis. Si el “tercer término” del que habla Krauss en otros textos, vía Barthes, se desmarca del tercer término superior que propone la síntesis, también lo haría el síntoma de Didi-Huberman⁹³. Realmente, Krauss y Bois no estarían tan lejos de lo que propone Didi-Huberman, aunque ellos procuren evitar la palabra “dialéctica”.

Asimismo, la yuxtaposición implica esa concepción fragmentaria de la cultura a la que aludía Clifford, pues permite desarticular sus elementos y solaparlos de otra forma. El autor introduce aquí su noción de “cultura/collage”, de la que destaca los procedimientos del recorte [*cutting out*] y el montaje [*assemblage*] como el mensaje en sí mismo, ya que en ella los “cortes y suturas [...] se dejan visibles; no hay atenuación o mezcla de los datos descarnados en una representación homogénea”⁹⁴. Este sería el momento surrealista que para él se da en todo trabajo etnográfico, una yuxtaposición que mantiene vivo el contraste entre los términos, sin unificarlos mediante un discurso explicativo común y que, desde mi punto de vista, encuentra sus mejores logros en el surrealismo disidente. Ciertamente es que contamos con ejemplos en la facción oficial, como la “Contraexposición colonial” (1931), que mostró objetos de la cultura cristiana (*fétiches européens*) junto a artefactos “primitivos” buscando deliberadamente un extrañamiento (aunque todos ellos parecían conciliarse en el nuevo universo surrealista)⁹⁵.

Más corrosiva y tensa me parece la yuxtaposición de realidades culturales que procura Bataille en su texto sobre los aztecas. En él se atreve a comparar la capital de los sacrificios caníbales nada menos que con Venecia: “Ciudad de México no sólo fue un eficiente matadero humano; fue también una ciudad de riqueza, una auténtica Venecia, con canales, paseos, templos decorados y, por encima de todo, jardines de flores de extrema belleza”⁹⁶. Flores, eso sí, que adornarían a las futuras víctimas sacrificiales; jardines en los que “uno imagina fácilmente enjambres de moscas que debieron haberse arremolinado alrededor de la sangre fluyente de la

92 Sobre la imagen dialéctica, ver Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.

93 Ver Rosalind Krauss, “Antivision”, *October*, n° 36, primavera 1986 y “El tercer término. *Jouer/Déjouer II*”, *El inconsciente...*, *op. cit.* También Roland Barthes, “Les sorties du texte” en Philippe Sollers (ed.), *Bataille*, *op. cit.* Remito al lector a la nota 77 del Capítulo 1.1 para una explicación sobre el “tercer término”

94 James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *op. cit.*, pág. 146.

95 Amanda Stansell analiza ésta y otras yuxtaposiciones surrealistas en el contexto de la alteridad cultural en “Surrealist Racial Politics at the Borders of ‘Reason’: Whiteness, Primitivism and Négritude” en Raymond Spiteri y Donald LaCoss (eds.), *op. cit.*

96 Georges Bataille, “Extinct America”, *op. cit.*, pág. 7.



34. Eli Lotar, *En los mataderos de La Vilette*, 1929.



35. Formas de sacrificio en Documents: sacrificio azteca (n° 4, 1930), religión vudú (n° 6, 1929), Apocalipsis de Saint-Sever (n° 2, 1929), Sacrificio de los inocentes (n° 5, 1929), mutilación sacrificial de Van Gogh (n° 8, 1930) y dos detalles de Masacres de una proscripción romana (n° 7, 1929).

cámara sacrificial”⁹⁷. Extrapolada a la ciudad de los aztecas, la imagen de Venecia se tambalea. El significado que le otorgamos parece ahora algo difuso, inestable, pues si los aztecas son capaces de crear ciudades como ésta, a pesar de su *gusto excesivo* por la muerte, ¿qué no ocultará Venecia tras su máximo refinamiento? ¿Qué oscuras verdades alberga esta *joya de la civilización*? Lo que el autor persigue con esta yuxtaposición no es sólo un extrañamiento, sino una desublimación de nuestra realidad cultural, como sucede en su entrada “Matadero”, donde convierte en sacrificio ritual las ejecuciones animales más prosaicas pero, sobre todo, ultraja los templos transformándolos en lugares de ejecución, más acordes con esos núcleos de *atracción y repulsión* que para él aglutinan las sociedades.

Sería *Documents* la revista que haría del montaje destacado por Clifford su estrategia insignia, como también ha puesto de relieve Didi-Huberman⁹⁸. La revista trabaja con un bagaje compartido de imágenes, entre las que se incluyen las que construyen al *otro* “primitivo” sobre prejuicios, pero al insertarlas en un nuevo contexto y montarlas con otras, consigue transformar su significado. Por eso pienso que en el montaje reside, en gran medida, esa acción transgresora que atribuyo al peculiar primitivismo del surrealismo disidente. Analizaré a continuación tres series de ejemplos para que podamos comprobar cómo funciona el montaje en las páginas de *Documents*, series con un denominador común: su relación con el canibalismo. Antes, conviene aclarar que entiendo el montaje no limitado a un mismo número de la revista, sino funcionando a través de los distintos ejemplares. Aunque los *documentos* que ofrecen al lector sean necesariamente fragmentos, al mismo tiempo integran un *corpus*, la publicación en sí misma, que puede analizarse conjuntamente.

Sacrificios

La temática del sacrificio, que antes analizamos en relación al *otro* cultural, aparece en *Documents* bajo las más diversas formas: a los sacrificios humanos de la civilización azteca o los sacrificios animales de la religión vudú se añaden otros, creando una amalgama entre culturas no europeas, nuestro propio pasado cultural y la actualidad (ver fig. 35). Veamos cómo.

Bataille encuentra en el Apocalipsis de Saint-Sever una indiferencia frente a la muerte que recordaría a la de los aztecas. De la misma forma que éstos le parecen agradables y sociables, a pesar de su gusto excesivo por la muerte, los personajes de las ilustraciones del Apocalipsis reflejan “una tranquilidad casi absurda” y “una simpleza provocadora”, son “figuras tan plácidas que casi pare-

97 *Ibid.*, pág. 7. Aquí cabría recordar la representación de Minotauro realizada por Masson dentro de sus *Sacrificios*, en la que vemos aparecer también enjambres, presumiblemente de moscas, aunque podría tratarse de abejas, asociadas a los festivales dionisiacos.

98 Georges Didi-Huberman estudia en profundidad esta labor de montaje en *La ressemblance informe...*, *op. cit.*

cen paralíticas”, aunque el horror constituya el núcleo de estas representaciones⁹⁹. Bataille destaca su jovialidad infantil, que sería paralela al humor del que hacen gala sus aztecas, y concluye: “parecería que la grandeza humana se encuentra allí donde el infantilismo—ridículo o encantador—coincide con la oscura crueldad de los adultos”¹⁰⁰.

Michel Leiris se ocupa de analizar las terribles escenas de Antoine Caron en *Masacres de una proscripción romana* que, según él, debieron ser pintadas con gran deleite, a juzgar por su atención al detalle¹⁰¹. Curiosamente, el texto de Leiris comienza citando sus recuerdos infantiles asociados a la crueldad, entre los que aparecen varias escenas de devoración. Esto encuentra su eco en uno de los fragmentos del cuadro de Caron que reprodujo la revista, donde vemos a un soldado romano introduciendo su mano en el pecho de un cuerpo decapitado, imagen que evoca poderosamente la de un sacerdote azteca en el momento de extraer el corazón de un sacrificado. Me interesa insistir en la atmósfera sacrificial de la obra, que aparece reforzada por otros detalles: un personaje que alza triunfante una cabeza cortada en el centro de la composición, figuras arrodilladas esperando el golpe mortal (semejantes a otras del Apocalipsis de Saint-Sever), cabezas cortadas y apiladas sobre las edificaciones... El progreso civilizatorio que parece representar la ciudad del cuadro se ve anegado por la acción que tiene lugar: la arquitectura clásica y monumental sirve ahora de escenario para la crueldad. También en la Antigua Roma descubrimos la violencia loca de los sacrificios en masa.

En otro artículo de *Documents*, “El misterio de Abraham el Judío”, Robert Desnos nos habla de un esquivo personaje relacionado con la alquimia, pero si incluyo aquí esta referencia es por una de las imágenes que acompaña al texto, que representa el sacrificio de los inocentes ordenado por Herodes¹⁰². Sus soldados beben la sangre de los niños según son sacrificados, recogéndola en cuencos. También la mezclan en una enorme tinaja que recuerda al conocido icono del puchero caníbal. En un gesto de marcado salvajismo, uno de los soldados agarra con los dientes al niño que va a sacrificar, como si fuera una presa animal. Está claro que lo que se intenta es subrayar la brutalidad de estos hombres, de un modo que los acerca extrañamente al *otro* caníbal.

Bataille descubre sacrificios incluso en las automutilaciones de Van Gogh y otros individuos que él cree obsesionados por el sol, como Gastón F., el pintor aficionado con el que abre su texto, que dijo haber recibido la orden de arrancarse un dedo con la boca mientras miraba fijamente al sol¹⁰³. De automutilaciones

99 Georges Bataille, “L’Apocalypse de Saint-Sever”, *Documents*, n° 2, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

100 *Ibid.*, pág. 32.

101 Michel Leiris, “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929.

102 Robert Desnos, “Le mystère d’Abraham Juif”, *Documents*, n° 5, año 1, 1929.

103 Georges Bataille, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

saben también nuestras religiones y nuestros mitos. Bataille cita los ejemplos de la circuncisión judía, la enucleación de Edipo o el caso de Orestes, que se comió un dedo en un acceso de furor, después del asesinato de su madre. Aquí el autor opone la ingesta al sacrificio por responder a movimientos contrapuestos: tomar en el primero, dar o arrojarse fuera de sí en el segundo, por eso compara el sacrificio con la acción de vomitar. Sin embargo, el canibalismo no dejaría de provocar esa alteración de la homogeneidad individual que le interesa a Bataille y, en este sentido, no andaría lejos de la apertura del yo que representa el sacrificio, como demuestran los ejemplos que ofrece. A pesar de lo lejanos que podamos sentirnos de todos ellos, advierte Bataille, algo debe haberse mantenido cuando en la actualidad no dejamos de aludir al “espíritu de sacrificio”.

A través del montaje de estos ejemplos de sacrificio con los que antes analicé, vinculados al *otro* cultural, *Documents* consigue relativizar la supuesta brutalidad de las culturas “primitivas”, un estereotipo del que los propios disidentes participaban. Y no sólo eso, sino que consigue proyectar sobre nosotros la sombra del canibalismo, mediante la comparación implícita de nuestras “prácticas sacrificiales” con las de ellos. Quizás el caníbal, después de todo, no se limite a habitar lugares tan remotos... Ya lo dice Leiris en un texto para la revista, bajo la piel de nuestra preciada civilización subyace una naturaleza salvaje, reflejada en signos preciosos pero aparentemente anodinos, como unas uñas pintadas de rojo, que para él evocan garras. Así pues, “todas esas encantadoras formas de cultura de las que estamos tan orgullosos—pues gracias a ellas nos hacemos llamar ‘civilizados’—están dispuestas a desaparecer ante la más ligera turbulencia, hacerse añicos al más ligero impacto, permitiendo a nuestra horrible condición primitiva aparecer en los intersticios”¹⁰⁴.

¡Que caigan las cabezas!

Documents ofrece otro caso paradigmático de montaje a propósito de un motivo muy particular, la cabeza, que me va a permitir proponer una inesperada relación entre cabezas, sacrificios y canibalismo. Son los números de la segunda temporada de la revista los que muestran una proliferación de cabezas sin igual, lo que podría parecer un tanto extraño, como señala Michael Richardson, dada la animadversión que los colaboradores de la revista (y los surrealistas en general) mostraron hacia ese elemento¹⁰⁵. No en vano, algunos acabarían fundando el grupo *Acéphale*. Pero enseguida percibimos que las cabezas que aparecen en *Documents* no pueden considerarse estandartes ni de la identidad ni de la razón, sino más bien todo lo contrario: son máscaras, calaveras, cabezas de sacrificados, cabezas desfiguradas por extrañas enfermedades o por emociones extremas... Todas se alejan del sentido de elevación que suele atribuirse a este órgano, máxime a partir

104 Michael Leiris, “Civilisation”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929.

105 Michael Richardson, “Heads” en *Undercover Surrealism...*, *op. cit.*

de los montajes que crea la revista, que convierten a la cabeza en un elemento *otro* (ver fig. 36).

Comenzaré por el artículo que resulta determinante para establecer la relación entre cabezas y canibalismo: “Cabezas y cráneos”¹⁰⁶. Desde el rigor etnográfico, una vez más, el texto analiza prácticas de otras culturas que incluyen el uso de cráneos como recipiente o la caza de cabezas, explicándolas a través del sentido simbólico del canibalismo: adquirir las cualidades de su antiguo portador¹⁰⁷. Pero son sobre todo las imágenes del artículo lo que aquí nos interesa, por el sorprendente montaje al que dan lugar: a los cráneos rituales de África o Sudamérica, las cabezas-trofeo de los indios jíbaro o una calavera de cristal mexicana, se unen las calaveras de un osario europeo, la cabeza seccionada de Holofernes y un retrato fotográfico a todo página de una mujer de Europa central, titulada “Cabeza de mujer obesa”. Esta combinación de elementos impone un replanteamiento de sus significados. Ahora nuestras costumbres muestran una extraña semejanza con las del hombre “primitivo”: los cráneos depositados en el osario parecen haber formado parte de algún ritual caníbal, mientras la decapitación de Holofernes no resulta tan lejana de la caza de cabezas. Por su parte, la mujer obesa y europea, cuya fotografía se incluye de manera insólita en esta combinación, no puede ser vista sino como un buen ejemplar de cráneo... y carne. *Lo exótico se torna extrañamente familiar y lo familiar se vuelve extraño*¹⁰⁸.

En este mismo número, volvemos a encontrar cabezas asociadas al sacrificio y al canibalismo. La ilustración que acompaña a “Kali”, una de las entradas del *Diccionario de Documents*, muestra a la sanguinaria diosa india como una depredadora, con su boca abierta en forma de fauces amenazantes, un collar realizado con cabezas humanas y una cabeza seccionada que alza como trofeo¹⁰⁹. Tras ver esta imagen y las anteriores, las máscaras de Camerún de las que nos habla otro de los artículos aparecen ya bajo la sombra del caníbal (sobre todo por sus bocas prominentes y feroces), mientras las cabezas de muñecas brasileñas que hábilmente se colocan junto a la diosa Kali dejan de ser inocentes juguetes.

A mi modo de ver, la vinculación entre cabezas y canibalismo se va preparando en números anteriores: en el 4, el artículo de Roger Hervé que ya conoce-

106 Dr. Ralph von Koenigswald, “Têtes et Crânes”, *Documents*, n° 6, año 2, 1930.

107 Al igual que vimos a propósito del sacrificio humano, la caza de cabezas suele unirse a la práctica del canibalismo: “La problemática del canibalismo y la caza de cabezas se superponen, y es dudoso que puedan separarse ambas costumbres, que tan frecuentemente aparecen ligadas”, afirma Lévi-Strauss. Para autores escépticos como Cardín, esta presunción es un ejemplo más del etnocentrismo occidental, que querría descubrir en cada “salvaje” un caníbal. Ver Alberto Cardín, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.*, pág. 38, de donde extraigo la cita de Lévi-Strauss (perteneciente a *Palabra dada*).

108 Estrella de Diego se ha referido a este juego de desplazamientos en “Los cuerpos perdidos”, *op. cit.*, donde recordemos que los compara con los provocados por la fotografía del entorno surrealista que, asimismo, relaciona con el coleccionismo y la etnografía.

109 Georges Bataille, “Kali”, *Documents*, n° 6, año 2, 1930.

mos incluye una ilustración de cráneos humanos insertados en una valla, víctimas que seguramente han formado parte de sacrificios caníbales¹¹⁰; en el número 5, Bataille define la boca con un sentido voraz y de connotaciones caníbales que la fotografía de Boiffard se encarga de subrayar¹¹¹. Estas relaciones encuentran su eco en el último número de *Documents*, que incluye máscaras sadomasoquistas, unas esculturas de Messerschmidt, las calaveras decorativas de una capilla italiana y el artículo “Una leyenda de los Iroqueses: la Gran Cabeza”¹¹². Aunque la referencia al canibalismo que contiene este texto no aluda a la figura de la Gran Cabeza en cuestión, estamos ya persuadidos para realizar esta asociación, sobre todo gracias a la ilustración que ofrece la revista, donde vemos una Gran Cabeza de enorme boca. Por su parte, las calaveras de la capilla mortuoria evocan de nuevo a los aztecas, cuyos templos integraban restos óseos de los sacrificados. Lo mismo sirve para las calaveras del santuario de Roquepertuse, al que se dedica un artículo titulado, precisamente, “Las cabezas de Roquepertuse”, en un número que también destaca por su abundancia de cabezas¹¹³: las cabezas deformes de “Las desviaciones de la naturaleza”, las máscaras trágicas y carnavalescas del texto de Limbour, con imágenes de Boiffard, y las máscaras de un artículo sobre arte africano¹¹⁴.

Todos los ejemplos mencionados, además, dialogan con los múltiples ejemplos que la revista ofrece de retratos pictóricos, escultóricos y fotográficos del mundo occidental, que ahora parecen más próximos a cabezas seccionadas del cuerpo o a máscaras que a exaltaciones de una identidad particular. Las cabezas han pasado a ser un exponente de la alteridad.

Así sucede con *Cabeza que mira* (1923), una obra de Giacometti que *Documents*

110 Roger Hervé, “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, n° 4, año 2, 1930.

111 Georges Bataille, “Bouche”, *Documents*, n° 5, año 2, 1930.

112 Erminnie A. Smith, “Une légende iroquoise: la grande tête”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930.

113 Paul Jacobsthal, “Les têtes de Roquepertuse”, *Documents*, n° 2, año 2, 1930. Este artículo se refiere al santuario de una pequeña villa de finales de la Edad de Piedra habitada por celto-ligures, que si bien suelen considerarse semisalvajes, según afirma el autor, no por ello dejaban de apreciar la vajilla griega, a juzgar por los restos aparecidos. El santuario, en el que se integran unas calaveras, destaca por su monumentalidad y la calidad de sus esculturas, lo que vendría a contradecir ciertos prejuicios sobre las sociedades prehistóricas.

114 El artículo que Bataille dedica a las desviaciones de la naturaleza (“Les écarts de la nature”, *Documents*, n° 2, año 2, 1930) aparece acompañado por unas ilustraciones de un álbum de 1775, donde la cabeza es objeto de las más increíbles deformaciones: un personaje sin cerebro, otros cuyas cabezas casi parecen máscaras (dobles cabezas unidas por la coronilla, por la mitad del rostro, con rostros dobles y órganos multiplicados...) e incluso una figura sin cabeza que podría ser un precedente del Acéfalo.

reprodujo en uno de sus números¹¹⁵. La obsesión de este artista por la representación de cabezas habría de prolongarse a lo largo de toda su vida, como también atestigua *Caída de un cuerpo sobre un diagrama* (1930-31, ver fig. 36), que se relaciona con el tipo de cabezas que vengo comentando. La horizontalidad transforma este rostro-máscara en un paisaje arquitectónico donde destaca la oquedad de la boca, que parece una tumba dispuesta a *tragar* a los cuerpos sin vida¹¹⁶. Este es un aspecto al que se ha referido Didi-Huberman, que comenta la fascinación de Giacometti por las bocas “abiertas y mortíferas” desde el episodio de la muerte de T., que el artista presencié siendo muy joven¹¹⁷. El *hueco negro* se une así al sentido funerario que tienen las cabezas en algunas culturas (Didi-Huberman cita expresamente el artículo “Cabezas y cráneos”) y a la capacidad de desfiguración del antropomorfismo clásico (aquí recurre a la definición de “Boca” en Bataille), por entonces en el horizonte de inquietudes del artista. Además, la caída al eje horizontal que propone esta obra supone un ataque a la escultura tradicional, que pierde aquí su pedestal, y a la autoridad que representa la cabeza, que pasa a vincularse a la alteridad y la muerte¹¹⁸.

En una línea muy similar se sitúan las *Villas cráneo* (1939-40, ver fig. 36) de Masson, en las que las mandíbulas se transforman en accesos a un interior laberíntico que evoca las circunvalaciones cerebrales, pero también las del intestino, ya que se trata de espacios que *engullen* a sus visitantes. No por casualidad, el artista asimila laberinto y entrañas en otras representaciones, como las de Acéfalo y algunos de sus Minotauros, que después tendremos ocasión de ver. Por otra parte, estas obras nos remiten a las experiencias de Masson en el frente, ya que los cráneos-villa se identifican con Craonne y Craonelle, ciudades de “extraños nombres craneales” en las que estaba su regimiento poco antes de resultar herido¹¹⁹. Pensemos que, tras la contienda, seguían apareciendo restos humanos en los antiguos campos de batalla, cuerpos reducidos a calaveras, como estas que representa Masson, con su inevitable sonrisa petrificada, quizás una de las imágenes que

115 Este es el número en el que Michel Leiris dedica un artículo a Giacometti donde habla sobre la horizontalidad de sus figuras (“Alberto Giacometti”, *Documents*, nº 4, año 1, 1929).

116 Parece ser que, según se fotografíe esta cabeza, el hueco de su boca aparenta ser más profundo de lo que es realmente (como sucede en una fotografía de Man Ray muy utilizada para reproducir esta obra), lo que facilitaría su asociación con una tumba.

117 Ver Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage: autour d'une sculpture*, Macula, París, 1993 (especialmente el capítulo “Face enterré”). En este libro, el autor analiza exhaustivamente el contexto de creación del *Cubo* de Giacometti (1934), enfatizando el papel de *Documents* en la formación del artista. Sobre la relación entre oquedades y tumbas, el autor recurre a la obra de Giacometti *Fin de juego* (1932) y, vía Y. Bonnefoy, la pone en relación con una representación del Juicio final de Fra Angélico.

118 Ver al respecto Rosalind Krauss, “Se acabó el juego”, *La originalidad...*, *op. cit.*.

119 William Rubin, “André Masson and Twentieth-century Painting”, *André Masson, op. cit.*, 1976.



36. *Cabezas en Documents: tres imágenes para “Cabezas y cráneos”* (n° 6, 1930, incluyendo *Cabeza de mujer obesa*), *cráneos en construcciones aztecas* (n° 4, 1930), *capilla mortuoria de la iglesia de Sta. Maria della Concezione dei Cappuccini* (n° 8, 1930) y *la Gran Cabeza iroquesa* (n° 8, 1930). Incluimos también *Alberto Giacometti, Caída de un cuerpo sobre un diagrama, 1930-1931* y *André Masson, Villa cráneo, 1939*.



37. Máscaras en Documents: máscara africana, máscaras de carnaval (n° 2, 1930), máscara sado-masoquista (n° 8, 1930). Las imágenes con máscaras anti-gas no pertenecen a la revista.

inspiró a Bataille para escribir sobre “la alegría frente a la muerte”¹²⁰. Con la guerra se relaciona la aparición insistente de la granada en su obra, “la única fruta que sangra”, que además de compartir nombre con el de un arma, le recordaba al artista a un cráneo reventado (y comestible, por cierto). Una imagen más entre las muchas que marcan esa precipitación de las cabezas en el entorno disidente y que, según mi propuesta, podemos enlazar con su primitivismo transgresor¹²¹.

Máscaras

Por último, me gustaría detenerme en un tipo específico de “cabezas”, las máscaras que, en su versión “primitiva”, son uno de los iconos del *otro* cultural y un elemento al que los surrealistas prestaron especial atención. La máscara exagera esa relación de las cabezas con la alteridad. De hecho, viene a ser su *otro* por excelencia, su faceta oculta, que conecta con las fuerzas inconscientes y revela un yo más auténtico, aunque paradójicamente lo haga velando. Claro que no sólo las llamadas culturas “primitivas” cuentan con máscaras, también nosotros tenemos las que nos corresponden, y *Documents* se encarga de montarlas acertadamente con las anteriores¹²² (ver fig. 37).

Para trazar la relación de las máscaras con la voracidad, resulta muy oportuno comenzar por el comentario que Didi-Huberman realiza en *La ressemblance informe* de las máscaras sadomasoquistas incluidas en *Documents*, un texto que ya cité y que aparece, precisamente, en el apartado titulado “La dévoration de l’anthropomorphisme”. El autor encuentra en estas máscaras “un ejemplo literal de forma que produce su semejante, ya que la piel animal (el cuero) no hace otra cosa, después de todo, que adaptarse por contacto a la piel (humana) del rostro que recubre exactamente. La máscara, entonces, produce el mismo rostro, la misma cabeza, la misma volumetría de cabeza. Pero su adherencia perfecta, debido a que envuelve o incorpora lo semejante, devora y digiere el rostro haciéndolo desaparecer literalmente. Por eso introduce una diferencia, una desemejanza radical [...]”¹²³.

120 Sidra Stich relaciona también las mandíbulas que se encontraban en los antiguos campos de batalla con los hallazgos prehistóricos en su texto “Anxious Visions”, *Anxious Visions...*, *op. cit.*.

121 La cita pertenece al propio artista y aparece en Carolyn Lanchner, “André Masson: Origins and Development”, *André Masson, op. cit.*, 1976.

122 De un modo similar, la revista *Variétés* abordaría la yuxtaposición de máscaras antiguas, primitivas y modernas en “Aboutissements de la mécanique”, que incluye las siguientes imágenes: una máscara africana, un actor con una máscara de la tragedia griega, un maniquí en las calles de París, dos hombres-anuncio en Leipzig, una mujer tras un instrumento de optometría, un tibetano enmascarado danzando, una máscara demoníaca en un estudio y un submarinista. Ver *Variétés*, II, n° 9, 1930.

123 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, *op. cit.*, págs. 93-94.

Recordemos que las fotografías de estas máscaras, que Leiris decía haber recibido de Seabrook (el “iniciado yudú”), acompañaron un texto del primero en el que narra la historia de un monje que, intentando ver a Dios, se ve a sí mismo como *otro*, descubriendo lo *otro* en sí, es decir, la semejanza radical a la que se refiere Didi-Huberman¹²⁴. Sin embargo, este terror podría transformarse en placer, y es aquí donde entra el componente erótico de nuestras máscaras sadomasoquistas. Enmascarar un rostro, rechazar la identidad y la razón para alcanzar otros estados no puede ser sino gozoso, según Leiris. De la misma forma que las máscaras rituales se visten para realizar actos vetados en la vida cotidiana (como el canibalismo), estas máscaras permitirían al sujeto liberar fantasías prohibidas y traspasar todo límite.

Leiris también habla de la inversión que procuran estas imágenes: el cuerpo se desnuda, mientras la cabeza se cubre. Es más, la máscara *devora* la cabeza, como señalaba Didi-Huberman (en una de las imágenes, la cabeza prácticamente no se diferencia del fondo negro), “decapita” a los que la llevan, como en un sacrificio, y los transforma en seres acéfalos. Negar la visión es igualmente importante, como ya indiqué, por eso los ojos se tapan mientras las bocas se descubren. Bocas salvajes como la que describe Bataille, así que no es de extrañar que los cuellos de estos enmascarados se estiren para volver a convertirla en *proa del cuerpo*¹²⁵. La disyuntiva que parece plantear *Documents* con estas máscaras sadomasoquistas, en lo que sería su último número, es la siguiente: o nos atrevemos a asumir una existencia digna de este tipo de máscaras, en la que lo *otro* inasimilable forme parte de nosotros mismos, o estaremos condenados a llevar de nuevo la infame máscara anti-gas.

De esta última nos habla otro artículo publicado en *Documents* y firmado por Georges Limbour: “Esquilo, el carnaval y los civilizados”¹²⁶. Como sabemos, se trata de uno de los que *October* eligió como más representativos para su *dossier* sobre *Documents*, un texto sobre los *otros* y sobre *nosotros* que tiende a relativizar nuestra idea de civilización.

Haciendo uso de una gran carga poética, el autor denuncia cómo los occidentales hemos aprovechado nuestras empresas coloniales para expoliar otras

124 Michel Leiris, “Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930. Las fotografías están atribuidas a Boiffard, pero Leiris afirmaba que habían sido concebidas y realizadas por Seabrook, y así es como aparecen en *Documents*.

125 Petrine Archer-Straw afirma que las máscaras sadomasoquistas se asocian a los estereotipos que se proyectan sobre los negros, precisamente en virtud de su color, en “The darker side of surrealism”, *op. cit.* Por otra parte, la animalidad que Leiris atribuye a estas máscaras sadomasoquistas podría asimilarse al efecto que provocan ciertas máscaras rituales en las culturas primitivas. Así, Carl Einstein se refiere a la máscara como elemento de identificación con los ancestros y animales totémicos en “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, n° 2, año 1, 1929.

126 Georges Limbour, “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, n° 2, año 2, 1930 (trad. ingl.: “Aeschylus, Carnival, and the Civilized”, *October*, n° 60, primavera 1992, versión a la que me remito).

culturas, cómo hemos robado sus máscaras y las hemos colgado en nuestras casas y museos sin comprenderlas, pero no por ello hemos dejado de inventar la máscara genuina de nuestro tiempo: la máscara de gas. Las máscaras que visten los hombres en las guerras mientras destruyen otras vidas serían un pálido reflejo de las máscaras usadas en las antiguas ceremonias sacrificiales: “nosotros también tenemos nuestra religión, nuestros juegos y de ahí nuestras máscaras”¹²⁷. Es aquí donde nos han conducido nuestros valores de progreso. Aunque Limbour no lo exprese así, me atrevería a añadir que el canibalismo ritual que habrían practicado ciertas sociedades colonizadas ha sido sustituido en la nuestra por el canibalismo metafórico (¿o no tanto?) de la Primera Guerra Mundial... *y de ahí nuestras máscaras*. ¿Cuál es, entonces, la sociedad más brutal?

Las fotografías de Boiffard que acompañan al artículo, identificadas por el pie de foto como “Máscaras de carnaval,” parecen alejarse del texto de Limbour (ver fig. 37). No encontramos en ellas máscaras de guerra o máscaras “primitivas”, sino las que son propias de una fiesta, las del disfraz. Se trata de un recurso muy utilizado en *Documents*, donde las imágenes no son meras ilustraciones de los textos e incluso llegan a contradecirlos, aportando su propio significado. Un recurso que, en este caso, insiste en el relativismo y extrañamiento con el que la revista afronta las cuestiones en torno a la alteridad cultural.

Las fotografías de Boiffard muestran otro tipo de máscaras “propias de nuestra época”, más festivas que las de guerra, aunque no por ello dejan de ofrecer una visión inquietante, dada la distorsión que generan en quienes las visten. Incluso la más banal de las máscaras nos desdobra y convierte en un *otro*, dejando nuestra identidad en suspenso, como viene a expresar una de las imágenes mediante una pronunciada sombra. En este sentido, podríamos decir que las máscaras sacuden la identidad unitaria como lo hace el canibalismo, convocando la alteridad en uno mismo, transgrediendo las fronteras de un ego que se blinda. La máscara nos desnuda, por eso uno de los enmascarados de Boiffard aparece sin ropa y trata de taparse. Pero lo que aquí se descubre no parece digno de admiración, sino más bien irrisorio, de ahí el contraste entre los respetables trajes que visten los personajes y las máscaras. Si estas últimas han de revelar nuestro verdadero yo, la radiografía que aquí se propone no resulta muy alentadora, pues nos coloca entre el ridículo (“Máscaras de carnaval”) y la aniquilación (las de guerra). Claro que siempre podremos ponernos la máscara sadomasoquista.

Resultado: una transgresión al modo de Bataille

La labor que *Documents* realiza a partir del montaje, como hemos tenido ocasión de ver, crea un juego de desplazamientos que pone en relación el contexto europeo con el mundo “primitivo”, favoreciendo una *mélange* entre culturas en la que las fronteras entre lo propio y lo ajeno se vuelven difusas. Ya lo sabemos, *lo*

127 Georges Limbour, “Aeschylus, Carnival, and the Civilized”, *op. cit.*, pág. 57.

exótico se torna extrañamente familiar y lo familiar se vuelve extraño. También tratarían de atacar la vaga idea de autenticidad del mundo “primitivo” a través de diversas contaminaciones. Así, Marcel Griaule critica a los que tachan de “impuro” un tambor africano por llevar en relieve un personaje portando un fusil, elemento europeo y moderno por excelencia que no cabía en cierta imagen de África¹²⁸. Un texto, con su correspondiente imagen, que el monográfico de *October* “*Documents Dossier*” incluye acertadamente¹²⁹. Pero, a mi modo de ver, esta confusión entre lo propio y lo ajeno no procede a la unificación de ambos bajo el lenguaje común del surrealismo, como pretendía Breton. En último término, los disidentes entienden que el *otro* cultural es ajeno a nuestro mundo, un elemento inaprensible, imposable de domesticar según los parámetros occidentales, por lo que mantienen la alteridad que Bataille atribuye a lo heterogéneo. Tratar de reducir esta alteridad apelando a supuestos lenguajes universales no sólo resulta ingenuo, sino que anula al *otro* bajo el peso del que dirige la pretendida universalización¹³⁰. Para evitar esta circunstancia, los disidentes enfatizan la carga negativa del mundo “primitivo” a través de motivos como el canibalismo y, aunque sea de un modo tan poco convencional, logran con ello cierta garantía a su independencia.

Quiero volver a traer esa cuestión de la “distancia correcta” a la que me referí al comienzo de este capítulo. Si por ésta entendemos una distancia políticamente correcta desde la cual relacionarnos con el *otro*, como el distanciamiento científico, la postura de *Documents* rompe claramente con ella. Aunque en sus páginas aparezcan textos más convencionales desde el punto de vista etnográfico, otros se refieren apasionadamente al mundo “primitivo” y las yuxtaposiciones que crean están en las antípodas de la neutralidad científica. Según Denis Hollier, la etnografía como ciencia quedaba desbordada al caer en la órbita de Bataille: “la colección de documentos antropológicos se abandona en favor de una intervención de otro tipo. En el momento en que la ciencia, en nombre ni de lo alto ni de lo bajo [*in the name of the neither-high-nor-low*], reclama apropiarse de lo bajo, algo sucede. La ciencia es ensuciada por su objeto. Se deja contaminar por él. El objeto fracasa en mantener su distancia, abandona su reserva, se desborda en la

128 Marcel Griaule, “Un coup de fusil”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930. Por su parte, James Clifford saluda las impurezas culturales y los sincretismos, que conceden a las culturas “primitivas” un lugar en la contemporaneidad, no ya como ideales, sino como culturas vivas que forman parte de la historia, en *The Predicament...*, *op. cit.*

129 Marcel Griaule, “Gunshot”, *October*, n° 60, primavera, 1992.

130 James Clifford alude al problema de la universalización a propósito del Museo del Hombre de París, que presentaba el arte como esencia universal para reunir a la “gran familia humana”, pero omitiendo algo: la fuente desde la que se realizaba toda esta proyección, ya que este museo no exponía elementos de la cultura occidental, cuyo orden, no obstante, estaba presente en todo lo demás. Ver James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *op. cit.* La pretendida universalización también conduce al problema de la afinidad, que trataré en uno de los siguientes capítulos.

página que lo describe”¹³¹.

Los disidentes no trabajan a partir de la distancia del observador, sino del contacto del que se deja afectar, por eso Hollier habla de “valor de uso” respecto a su actitud: “en vez de ser el hombre que mira el jarrón, el espectador debe entrar en su espacio y colocarse en la posición del hombre que bebe” y aclara que “el valor de uso, según Marx, siempre se refiere en último término a las necesidades y órganos del cuerpo vivo”¹³². Pero en vez de anular al *otro* en este contacto, en vez de *traducirlo*, intentan preservarlo como tal. Por paradójico que pueda parecer, entiendo que quebrando la “distancia correcta”, superándola por exceso, los disidentes podrían haberla encontrado, si por “distancia correcta” entendemos no ya la distancia aséptica, sino un lugar adecuado desde el que relacionarnos con el *otro* y no hacerlo desaparecer.

Todo esto trae a colación el caso de Michel Leiris, que me gustaría comentar con cierto detenimiento. Escuchemos primeramente sus palabras: “en vez de viajar en busca del exotismo, sin apenas saber dónde nos encontramos, ¿no sería mejor alterar (distanciar, exotizar) lo que está cercano y que todos conocemos tan bien? En suma, invertir el movimiento en moda contra-exótica—no más partidas de costas familiares a tierras extrañas, sino hacer que lo familiar vire hacia lo extraño”¹³³.

¿Cómo llega Leiris a esta conclusión? La respuesta hay que buscarla en su larga estancia en África, donde permaneció como miembro de una misión antropológica que enseguida lo colocaría ante una difícil disyuntiva: o adoptaba el distanciamiento del observador científico o se mezclaba para tratar de integrarse en una cultura ajena¹³⁴. De nuevo una cuestión de “distancia correcta”. Claro está que Leiris opta por lo segundo, pero su decepción es cada vez mayor. Demasiado consciente de las barreras transculturales, nunca dejaría de sentirse como un extraño, incapaz de comunicarse con el medio que lo rodeaba: “me siento muy sólo”, afirmaría en *L’Afrique fantôme* (1934), el libro en el que recoge toda esta expe-

131 Denis Hollier, “The Use-Value of the Impossible”, *October*, n° 60, primavera 1992, pág. 16.

132 *Ibid.*, págs. 8-9.

133 Citado por Louise Tythacott en “Michel Leiris. An anthropology of the ‘self’”, *Surrealism...*, *op. cit.*, pág. 213 (que a su vez se remite a la cita de este fragmento en James Clifford, “Phantom Africa (Emawayish)”, *Sulfur* 14, 1986, pág. 9).

134 La revista *Minotaure* dedicó su segundo número (1933) a esta expedición. Cabe señalar que, dentro del surrealismo, fue Michel Leiris el que condujo sus inquietudes hacia el *otro* cultural con mayor coherencia y rigor. Después de participar en la expedición Dakar-Djibouti (1931-33), decidió trabajar en la investigación etnográfica de forma profesional. Sobre Leiris y esta expedición, véase James Clifford, “Tell me about your trip: Michel Leiris”, *The Predicament...*, *op. cit.* y Louise Tythacott, “Michel Leiris. An anthropology of the ‘self’”, *op. cit.* Para una crítica a la actitud de Leiris en su relación con el *otro*, ver Marianna Torgovnick, “The Many Obsessions of Michel Leiris”, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, 1990.

riencia¹³⁵. Como apunta Estrella de Diego, ahora que está en África, Leiris piensa en París, del mismo modo que cuando estaba en París pensaba en África, en una tensión entre aquí y allí en la que tiene la sensación de que “todo, sea lo que sea, está pasando fuera, en otro sitio, en otro tiempo, justo en el allí y entonces del que hemos sido excluidos”¹³⁶.

Leiris va asumiendo el fracaso de su viaje, mientras una idea empieza a tomar cuerpo: el conocimiento del *otro* está mediado y construido por uno mismo¹³⁷. Esta es la razón por la que *L'Afrique fantôme* tiene ese tono confesional y ofrece una imagen conscientemente construida de África, en las antípodas de la neutralidad científica. El autor no pretende (ni cree que sea posible) ofrecer la verdad sobre África, sino simplemente *su* verdad, “la relación dialéctica que concierne a Leiris en África”¹³⁸. Más aún, este texto pone de manifiesto que el conocimiento del otro está dirigido hacia nosotros mismos, es decir, que el *otro* que pretendemos conocer es en realidad uno mismo¹³⁹. Por eso Clifford afirma que “por un exceso de subjetividad, se garantiza una especie de objetividad—(paradójicamente) la de

135 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, citado por Estrella de Diego en *Quedarse sin lo “exótico”*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1999, pág. 11. Se trata de un texto en el que la autora comenta el viaje de Leiris, entre otros, para realizar una reflexión sobre la noción de exotismo. Algunas de las ideas de este texto aparecían ya en Estrella de Diego, “Los cuerpos perdidos”, *op. cit.*

136 Estrella de Diego, *Quedarse...*, *op. cit.*, pág. 40.

137 Algunos textos de Leiris anuncian ya estas conclusiones, como “L’oeil de l’ethnologue” (*Documents*, n° 7, año 2, 1930), que escribe ante la inminente expedición Dakar-Djibouti. Aquí se refiere a todos los condicionantes que influyen en nuestra visión del *otro*, a la infinidad de relatos que predeterminan su imagen. Una influencia que él mismo reconoce recordando sus lecturas de la infancia, desde *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel a *Little Black Sambo*, la historia de un niño africano a punto de ser devorado por unos tigres, que él mismo acaba devorando “con un apetito de pequeño canibal”, según nos cuenta Leiris.

138 Louise Tythacott, “Michel Leiris. An anthropology of the ‘self’ ”, *op. cit.*, pág. 206. Leiris se adelanta así a la actitud autocrítica que la etnografía y la antropología han venido desarrollando posteriormente, sobre todo en relación al distanciamiento del observador y a la posibilidad de una objetividad científica. “¿Escribe el etnólogo otra cosa que confesiones?”, se preguntaría el propio Lévi-Strauss en su discurso en honor a Rousseau, una pregunta a la que ya parecía haber respondido negativamente en libros como *Tristes Trópicos* (citado en Claude Lévi-Strauss, “Introducción”, *Tristes Trópicos*, *op. cit.*, pág. 14).

139 Michael Richardson señala, en este sentido, la influencia de la antropología de Hegel en los surrealistas, según la cual “el Otro sólo puede ser conceptualmente una proyección de uno mismo”, ver *Refusal of the Shadow...*, *op. cit.*, pág. 22.

una etnografía personal”¹⁴⁰.

A su vuelta, Leiris ya sabe que la clave está en ejercer una “aproximación etnográfica a la vida”, haciendo de su propia cultura el objeto de asombro. En otras palabras, *descubrir África en París*. Aunque no de un modo tan consciente a como este autor llegaría a expresarlo, creo que el sector disidente apuntaba ya desde el principio a estas conclusiones. En realidad, el *otro* es una excusa para provocar un extrañamiento y el verdadero foco de interés está para ellos en su propia realidad cultural. No están tan interesados en conocer la verdad sobre el *otro*, a pesar de las investigaciones etnográficas de *Documents*, sino en utilizarlo para acabar con la asumida superioridad del pensamiento occidental, desublimándolo a través del elemento “primitivo”¹⁴¹. Otra vez, fue Leiris quien supo expresarlo muy bien, hablando sobre la revista muchos años después: “lo irritante y lo heteróclito, si no lo molesto, llegaron a ser, más que los objetos de estudio, las características inherentes a la publicación”¹⁴².

Estrella de Diego nos habla incluso de la “imposibilidad del otro como ‘otro’” a partir del juego de desplazamientos que proponen los surrealistas, que convierten lo exótico en algo familiar y lo familiar en algo exótico, marcando la diferencia con el exotismo del siglo XIX, que siempre permanecía como una realidad aparte¹⁴³. Aunque si “aquí” y “allí” comenzaban a parecerse demasiado, cabía la posibilidad de *quedarnos sin lo “exótico”*, tal y como sugiere la autora; y acaso también sin el *otro* en cuanto *diferencia*.

Hal Foster, por su parte, afirma que los surrealistas estaban “quizás demasiado ansiosos” por apropiarse de la diferencia, por ser el *otro*, sin considerar que esta voluntad podía conducir al *otro* a su extinción, subsumiéndolo al sistema cultural imperante y neutralizando su diferencia¹⁴⁴. Aquí habría que recordar la identificación ideopática de la que hablaba Silverman, que “canibaliza” al *otro* y termina por anularlo.

140 James Clifford, “Tell me about your trip: Michel Leiris”, *op. cit.*, pág. 167. Desde hace un tiempo, se ha venido hablando de “autoetnografía” para hacer referencia a un modo de autorrepresentación que entiende la historia personal implicada en los grandes procesos histórico-sociales, y el discurso subjetivo como un desafío a las imposiciones, llamando la atención sobre la naturaleza construida y ficticia de los relatos resultantes. Ver al respecto Catherine Russel, *Experimental Ethnography*, Duke University Press, 1999 y Michael Fischer, “Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory” en James Clifford y George E. Marcus, *The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.

141 Para profundizar en esta idea, ver Hal Foster, “The “Primitive” Unconscious of Modern Art”, *Recordings...*, *op. cit.* y James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *op. cit.*

142 Citado por Denis Hollier, “The Use-Value of the Impossible”, *op. cit.*, pág. 16.

143 Ver Estrella de Diego, *Quedarse...*, *op. cit.* y “Los cuerpos perdidos”, *op. cit.*, págs. 18 y 21.

144 Algo que ya se temía un autor citado por Foster, Lévi-Strauss, para quien la mayor amenaza hacia el *otro* procede de la imposición de una monocultura dominante, como expone en *Tristes trópicos*, *op. cit.*

En principio, estas observaciones contradicen mi propuesta de un primitivismo surrealista capaz de preservar al *otro* y lo enfrentan a una de las grandes críticas que se le lanzan: la de la “autoalteración”. Se trata de un problema analizado por varios autores según diferentes términos, aunque éste en concreto se lo debemos a Foster, para el que la autoalteración supone confundir “el potencial transgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural”, como vimos que sucedía en la identificación de los sacrificios aztecas o vudús con los “estados soberanos” de Bataille, por poner un ejemplo¹⁴⁵. De este modo, nos explica Foster, el *otro* se convierte en un mero envoltorio para el yo y las exploraciones de la alteridad van más encaminadas a “alterar” al yo que a “yoizar” al *otro* y permitir una apertura a la diferencia¹⁴⁶. El mismo gesto que pretende preservar la radical alteridad del *otro* lo haría desaparecer, convirtiéndolo en imagen de la radical alteridad de uno mismo. En palabras de Bartra, “esta obsesión occidental por el Otro, como experiencia interior y como forma de definición del Yo [...] ha velado la presencia de otras voces: el Otro ha ocultado al otro”¹⁴⁷.

Además, subyace aquí otro problema, el de la exclusión, pues los disidentes no dudaron en potenciar las facetas más negativas del *otro* para exacerbar su alteridad, sin considerar los perjuicios que podían derivarse para la construcción de su imagen. Asociar al *otro* con lo más sórdido o desmesurado bien podía contribuir a perpetuar los estereotipos que han justificado su exclusión, con independencia del deseo de atravesar la lógica del “mal salvaje”. Petrine Archer-Straw se ha referido a este problema en relación a la comunidad negra: “situar[la] en este orden bajo hizo poco por ayudar a la sociedad europea a comprender la cultura negra. *Documents* simplemente reforzó temores ancestrales de lo que significaba ser negro”¹⁴⁸. Para la autora, esta actitud implica un modo más de explotación, conceptual y sutil, pero explotación al fin y al cabo¹⁴⁹. Si antes vinculé la negatividad atribuida al *otro* con cierta garantía a su independencia, también podríamos interpretarla fácilmente como incomprensibilidad y rechazo.

Estos dos problemas se reúnen bajo el común denominador de la instrumentalización del *otro*, que suele lanzarse como acusación contra el surrealismo disidente. No obstante, creo que es necesario recordar que ellos no descartan la inclusión de su propia cultura en las instrumentalizaciones, es más, ésta constituye el foco de sus críticas, con lo que tratarían de provocar un reconocimiento de la

145 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 179. Petrine Archer-Straw lo define como “auto-exploración” [*auto-exploration*] en *Negrophilia...*, *op. cit.*, Marianna Torgovnick como “reescritura de uno mismo” [*rewrite oneself*] en *Gone Primitive...*, *op. cit.* y Michael Richardson como “exotismo para el yo” [*exotic-for-the-self*] en *Refusal of the Shadow...*, *op. cit.*

146 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *op. cit.*, pág. 182.

147 Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, *op. cit.*, pág. 193.

148 Petrine Archer-Straw, “The darker side of surrealism”, *op. cit.*, pág. 157.

149 Otra autora muy crítica con la postura de los disidentes (entre otros primitivismos) es Marianna Torgovnick, quien establece un vínculo entre la discriminación del *otro* cultural y la de género. Ver Marianna Torgovnick, *Gone Primitive...*, *op. cit.*

alteridad en el seno de lo propio que contiene el germen del respeto a la diferencia. El propio Foster ha ido matizando su postura, indicando que la “identificación parcial [de la vanguardia] con lo primitivo, como quiera que fuere imaginado problemáticamente como oscuro, femenino y perverso, permanece como una disociación parcial de la sociedad blanca, patriarcal y burguesa y esta disociación no debería ser descartada como insignificante”¹⁵⁰.

Voracidad en las figuras míticas del surrealismo

En torno al mito

Más que encontrar en el caníbal una las figuras propias de la mitología surrealista, el canibalismo y la voracidad aparecen como rasgos que se diseminan entre algunos de los personajes mitológicos más característicos del movimiento. ¿A qué motivaciones responde el comportamiento voraz de estos personajes?

Antes de responder a esta pregunta, me gustaría referirme brevemente al lugar que ocupa el mito dentro del surrealismo, que ha sido “justamente considerado él mismo como una ‘mitología moderna’ ”¹⁵¹. La diferenciación que vengo estableciendo entre la facción oficial y la disidente también se expresa en este contexto. La primera puso énfasis en el carácter narrativo y simbólico del mito, en detrimento de su vertiente práctica, es decir, del rito¹⁵². Los disidentes criticaban esta actitud, porque veían en ella una interpretación estetizante a la que hacían responsable del fracaso de la inserción del mito en nuestras sociedades contemporáneas. En este sentido, cabría recordar su decidida postura antiesteticista en el tratamiento de los objetos etnográficos.

Para atajar estos problemas, los disidentes propusieron no romper el vínculo del mito con lo sagrado, lo que, según sus concepciones, implicaba exaltar sus aspectos más violentos, como el sacrificio y el canibalismo. Esta circunstancia favorece la conexión del mito con el *otro* cultural y, como veremos, tiene importan-

150 Hal Foster, “Primitive Scene”, *Prosthetic Gods*, *op. cit.*, pág. 8.

151 Jean-Paul Clébert, “Mythe” en *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, París, 1996. Whitney Chadwick se expresa en términos similares en el libro que dedica al estudio del mito en el surrealismo, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, UMI Research Press, Michigan, 1980. Por su parte, Celia Rabinovitch destaca el intento del surrealismo de subvertir, a partir de nuevos mitos, las tipologías grecorromanas y bíblicas presentes en la tradición humanista desde el renacimiento, en *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Westview Press, Boulder, 2003, un controvertido texto en el sugiere el carácter semi-religioso del surrealismo.

152 Whitney Chadwick, “Conclusion”, *Myth...*, *op. cit.*

tes repercusiones a la hora de considerar el mito como una manifestación capaz de resolver las polaridades de la existencia.

Las inquietudes de los disidentes en torno al mito se materializaron en la creación de *Acéphale*, una misteriosa agrupación de cuyas actividades no se sabe mucho y cuya faceta pública la ofrecía una revista homónima, que lanzó cinco números entre 1936 y 1939, aglutinando a personalidades como Bataille, Caillois, Masson o Pierre Klossowski. Paralelamente, fundaron el Colegio de Sociología (1937-39), este sí más visible, que también contó con Michel Leiris o Alexandre Kojève como lectores y con personalidades tan destacadas como Walter Benjamin o Lévi-Strauss entre la audiencia, tal y como nos informa Denis Hollier, que ha recopilado estas lecturas en un libro fundamental: *El Colegio de Sociología*¹⁵³.

El cometido del grupo era crear una “sociología sagrada”, explorando las potencialidades de lo sagrado “primitivo” según los conceptos desarrollados por Emile Durkheim y Marcel Mauss, para aplicarlas en la búsqueda de una nueva cohesión social. Pero las disensiones internas no tardarían en llegar y ciertos integrantes empezaron a ser muy críticos con la comprensión de lo sagrado que defendía Bataille, entre ellos Leiris, Kojève y, progresivamente, Caillois¹⁵⁴. Significativamente, los dos primeros no aparecen en el entorno de *Acéphale*, mucho más radical en estos asuntos. Para que nos hagamos una idea de hasta dónde llegaba su compromiso con una determinada noción de lo sagrado, se dice que entre sus rituales habrían tentado el sacrificio humano y parece ser que encontraron a la víctima voluntaria (el propio Bataille, en una ocasión), pero no así al verdugo. Finalmente, las diferencias en torno a estas prácticas acabarían provocando la disolución del grupo¹⁵⁵.

Por otra parte, ninguna de las dos corrientes surrealistas fue ajena a la escalada del mito en las filas del fascismo y el nazismo. Desde un primer momento, Breton había mostrado sus sospechas hacia el mito por ser un sistema capaz de supeditar al individuo, aunque en 1945, tras su estancia en EE.UU y de regreso

153 Denis Hollier (ed.), *The College...*, *op. cit.* Este libro, en el que Hollier aporta sus propios comentarios a las lecturas y una interesante introducción, fue fundamental para esclarecer el carácter del Colegio de Sociología e incluso para defender su existencia, que algunos llegaron a poner en duda. Sobre el Colegio de Sociología, ver también Francisco Jarauta, “El Collège de Sociologie” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno...*, *op. cit.*

154 Denis Hollier recoge las cartas que intercambiaron algunos miembros del grupo en relación a estas discrepancias, en las que se va manifestando un creciente distanciamiento, ya anunciado en las primeras lecturas del Colegio. Así, mientras Leiris nos invita a descubrir lo sagrado en la vida cotidiana (quizás de un modo análogo con el que insta a descubrir África en París), Bataille se presenta prácticamente como un “exótico” aprendiz de hechicero. Ver al respecto Michel Leiris, “The Sacred in Everyday Life” y Georges Bataille, “The Sorcerer’s Apprentice” en Denis Hollier, (ed.), *The College...*, *op. cit.*

155 Ver al respecto Margarita Martínez, “Ritual de guerra”, prólogo para *Acéphale*, *op. cit.* y Jennifer Mundy, “Shades of Darkness: Mythology and Surrealism” en Dawn Ades y Fiona Bradley (eds.), *Salvador Dalí: a Mythology*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1998.

a Francia, lo encontramos organizando una exposición para la Galería Maeght, con la que todavía cree posible defender un concepto de mito opuesto al de los sistemas fascistas y a la oscura violencia de los disidentes¹⁵⁶. El Colegio de Sociología utilizó el equívoco como estrategia para identificarse con el adversario y atacarlo, como sabemos, también en lo que concierne al mito¹⁵⁷. Aunque sus miembros no dudaron en condenar la escalada nazi y la pasividad de los dirigentes europeos al respecto, o denunciar desde *Acéphale* la manipulación nazista de su admirado Nietzsche, recordemos que hay quienes echan en falta un ataque frontal a la ideología fascista para poder descartarla tajantemente de sus concepciones. No deja de resultar sintomático que Bataille acabara alejándose de las ideas en torno al mito que él mismo había defendido por aquellos años. En un texto llamado “La ausencia de mito”, publicado precisamente en el catálogo de la exposición de la Galería Maeght (*Le surréalisme en 1947*), Bataille llega a afirmar que es esta ausencia lo que caracteriza nuestra época y en ella debemos encontrar “el único mito verdadero”, pues sólo negando a Dios, al Ser y al mito conseguirá el ser humano alcanzar su libertad¹⁵⁸.

A continuación, propongo analizar una serie de figuras míticas en las que aparece el elemento caníbal, relacionándolas con las construcciones que los surrealistas proyectaron sobre el *otro* cultural. Conviene aclarar que el canibalismo es un elemento común a relatos mitológicos de muy diversas culturas, cuyo origen nada tiene que ver con la expansión colonial, pero pienso que, en el caso surrealista, sí se asocia al profundo impacto provocado por el contacto con las llamadas sociedades “primitivas”. Recordemos además que, según sus concepciones, el mito es propio del pensamiento “primitivo”. No obstante, en este capítulo no asumiré esta conexión *a priori*, sino que trataré de explicarla a partir del canibalismo.

Representaciones

Si pensamos en la figura mítica del surrealismo caníbal por excelencia, la mantis es el primer nombre que acude a nuestra mente. Ya se sabe, la hembra devora al macho durante o después del acoplamiento, lo que ofrece una imagen sin par de una de las fantasías más extremas del *amour fou*: la incorporación total del ser amado. Me dedicaré por extenso al estudio de la mantis en el *corpus* dedica-

156 Las revistas *View* y *VVV*, publicadas en los primeros años 40 en Nueva York, cuando el movimiento surrealista se trasladó allí, responden también a estos últimos intentos de defender una mitología contemporánea. Ver, especialmente, “Vers un nouveau mythe? Premonitions et defiances”, *VVV*, n° 4, 1944. Sobre las derivas tardías del mito en el surrealismo, ver Whitney Chadwick, “Conclusion”, *Myth...*, *op. cit.*

157 Denis Hollier, “On Equivocation”, *October*, n° 55, invierno 1990. Para un comentario de este texto, remito al lector a la nota 80 de este capítulo.

158 Georges Bataille, “La ausencia de mito”, recogido en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.

do a las cuestiones de género, pero me interesa incluirla aquí como figura mítica en la que el comportamiento caníbal es más evidente. Además, fueron los surrealistas quienes la elevaron al rango de mito. Roger Caillois escribió un artículo sobre la mantis definitiva en este sentido, publicado por la revista *Minotaure* y que después acabaría incluyendo en su libro dedicado a la vigencia contemporánea del mito, *El mito y el hombre*, en el que destaca a la mantis como uno de los mitos característicos de nuestro tiempo¹⁵⁹. No debe extrañarnos que un insecto, en principio insignificante, llegue a transformarse en figura mítica por derecho propio, nos dice Caillois. Siendo el hombre y el insecto los dos modelos más perfeccionados de la evolución animal, será pertinente buscar correspondencias entre el instinto de unos y los mitos de los otros. En el caso de la mantis, el canibalismo es el elemento que procura esa correspondencia, instinto animal que se traduce en mito para activar las pulsiones adormecidas por la razón, que aquí conciernen a un erotismo más allá de todo límite.

Salvador Dalí fue otro de los que más contribuyó a fijar el carácter mítico de la mantis, especialmente a través de su libro *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*. El título no deja lugar a dudas sobre el principal cometido de su autor, asentar un nuevo mito, que girará en torno a la mantis, ya que Dalí descubre que el personaje femenino del cuadro de Millet es una de ellas. También me detendré más adelante en este texto; por ahora, bastará con haber subrayado el carácter mítico de la mantis surrealista.

Otras figuras míticas que asocio al canibalismo lo hacen de un modo más sutil que en el caso de la mantis, por eso voy a presentarlas intentando poner de manifiesto esos detalles que las convierten en terribles devoradores.

El Minotauro es una de ellas. Quizás sea la figura mítica predilecta del surrealismo, la que sintetiza en su imagen sus máximas aspiraciones, por lo que descubrir que el canibalismo está entre sus características resulta de suma importancia para esta investigación.

Masson afirmaba que fueron él y Bataille quienes introdujeron la figura del Minotauro en el surrealismo y los que eligieron este nombre para la nueva publicación que comenzaría a editarse en 1933, aunque prácticamente no participarían en ella¹⁶⁰. Breton trató de hacerse por todos los medios con el control de la publicación y en parte lo consiguió, así que ellos quedaron relegados. Esta apropiación y la de la propia figura del Minotauro como emblema del surrealismo oficial quizás contribuyeron a idealizarlo, así que sus representaciones como monstruo devorador no son frecuentes, y mucho menos explícitas.

Una obra de Masson acude en nuestra ayuda para conceder imagen al

159 Roger Caillois, "La mante réligieuse, de la biologie à la psychanalyse", *Minotaure*, n° 5, 1934 y Roger Caillois, *El mito y el hombre*, *op. cit.* En este libro, el autor quiere abordar el fenómeno del mito en toda su complejidad, corrigiendo algunas interpretaciones para él erróneas, aunque sin desdeñar por completo la aproximación psicoanalítica que, a pesar de algunos fallos, habría planteado la cuestión en toda su agudeza, según nos dice.

160 Ver Whitney Chadwick, *Myth...*, *op. cit.*

carácter caníbal de Minotauro, realizada precisamente en la época en la que está más cerca de Bataille y su entorno. Se trata de *El laberinto* (1938, fig. 38), donde el artista representa a un Minotauro que ha interiorizado el espacio en el que habita como sus entrañas, confirmando el destino de los que se introducen en él. Ser devorado por el Minotauro sería una expresión del triunfo de los instintos, al igual que introducirse en el laberinto lo es de la pérdida del control, de la razón. Si el laberinto anula las referencias espaciales, la posibilidad de tomar una perspectiva, la devoración anula la distancia entre el sujeto y su objeto; en ambos casos, los parámetros racionalistas han dejado de funcionar y, con ellos, la preeminencia de la percepción ocular¹⁶¹. Además, la carne de este Minotauro se abre para mostrar no sólo el laberinto de su vientre, sino otras partes de un cuerpo que está en continua trasmutación. Un interior que no está sellado por la piel ni por la individualidad, sino en comunicación constante con el mundo exterior.

En otras ocasiones, la voracidad del Minotauro adquiere un significado erótico, como en la mantis, y así se refleja en algunas representaciones de Masson, como *El Minotauro de Sacrificios. Los dioses que mueren* (1936) y *El pianotauro* (1937, fig. 39), en el que el monstruo se ha transformado en un piano que se abre violentamente como una enorme boca.

Por su parte, Dalí realiza una portada para *Minotaure* que ofrece su versión femenina del monstruo, con una langosta que emerge del vientre y hace del espacio de los genitales un lugar amenazante, castrador, una imagen que vemos repetirse en la obra del artista (fig. 40)¹⁶². Más que con un Minotauro, nos encontramos aquí con una mujer disfrazada, que lleva una cabeza de toro postiza, en la que destaca una boca de dientes prominentes y lengua colgante que viene a subrayar sus impulsos voraces. Igual que el Minotauro de *El laberinto*, éste de Dalí se abre al exterior a partir de cajones y oquedades. Cabe mencionar aquí una obra posterior de Dalí, *Canibalismo de los cajones* (1937), en la que unos cuerpos femeninos se despliegan en cajones y la vinculación con el canibalismo es ya manifiesta.

Acéfalo es una figura mítica creada por el entorno de los disidentes que preside simbólicamente una nueva etapa, en la que el sentido de lo sagrado adquiere para ellos un mayor protagonismo. Parece ser que Bataille había descubierto en un sello gnóstico la representación de un dios sin cabeza, que le dio la idea para la agrupación que estaba pensando fundar: una comunidad sin jefe y por definición inacabada, una unión antijerárquica, ajena a la dictadura de la razón y “ferozmente religiosa”, aunque de una religión sin Dios. Porque Acéfalo no es ni individuo ni Dios, como afirma Denis Hollier, y no permite ni la identificación ni la adoración, pero sí sería capaz de devolver a nuestras sociedades su extinto sentido

161 Ya comenté en la nota 29 del Capítulo 1.1 la cercanía del laberinto y el espacio devorador de Caillois. En este sentido, cabe destacar que *Documents* incluyera un artículo ilustrado sobre Piranesi precisamente en el número en el que aparece el artículo de Roger Hervé sobre sacrificios canibales en Centroamérica. Ver *Documents*, n° 4, año 2, 1930.

162 Aparece, por ejemplo, en los trajes diseñados para las mujeres de su pabellón expositivo titulado “El sueño de Venus” (1939).

de lo sagrado, que es lo que persigue esta nueva formación. El grupo, *Acéphale*, ya lo conocemos, como también su publicación homónima, a través de cuyas páginas promocionaron sus propias figuras míticas: el mismo Acéfalo y Dioniso¹⁶³.

La imagen de Acéfalo se la debemos a Masson (fig. 41) y en ella destacan algunos motivos que nos remiten a una naturaleza canibal. Acéfalo gravita en torno al espacio de su torso, en el que los elementos se disponen de un modo que sugiere ese rostro del que carece¹⁶⁴. Sus entrañas adoptan una disposición laberíntica, como vimos en Minotauro y con sus mismas implicaciones: este ser “no es yo pero es más yo que yo: su vientre es el dédalo en el que se perdió a sí mismo, en el que me pierdo con él y en el cual me vuelvo a encontrar siendo él, es decir, monstruo”¹⁶⁵. Acéfalo nos devora y nos lleva a descubrir al *otro* en nosotros, a nosotros mismos como *otro*.

Las entrañas expuestas hacen de Acéfalo una entidad abierta, de la que además se ha eliminado la cabeza, el elemento de la individualidad por antonomasia, “reducción a la unidad, reducción del mundo a Dios”¹⁶⁶. Aunque, como bien ha señalado Miguel Cereceda, “este acto emancipatorio no va exclusivamente ligado a la destrucción de la cabeza, sino también a la posibilidad de formar estructuras alternativas. En este sentido—y en cierto modo para nuestra sorpresa—para Bataille la acefalia es sinónimo de policefalia”¹⁶⁷. Incluso podríamos decir que Acéfalo no está totalmente desprovisto de cabeza, aunque en ella todos los significados se han invertido: una calavera caída al espacio de los genitales, símbolo de una sexualidad canibal y de la muerte. Una suerte de vagina *dentata* que, para colmo, feminiza a Acéfalo.

Otro elemento que lo une al canibalismo es su relación con los sacrificios humanos. La daga que sostiene su mano izquierda y el corazón en llamas (aún palpitante) que agarra con la otra nos remiten a los rituales caníbales de los aztecas. Masson conocería los textos de Roger Hervé y Georges Bataille sobre el asunto, de hecho, el cuchillo de Acéfalo se parece mucho a los que aparecen en las

163 Como ya indiqué, la revista *Acéphale* ha sido recientemente traducida al castellano por Caja Negra (2005), en una edición que recoge sus textos y algunas de sus ilustraciones.

164 Ese énfasis en el torso y en las figuras acéfalas aparece ya en obras tempranas de Masson, como vemos en *Hombre* (1924). Significativamente, existe un texto de Artaud referido a esta obra en el que hace constantes menciones al vientre de la figura, titulado “El ombligo de los limbos” e incluido en *André Masson...*, *op. cit.*, 2004. Por otro lado, estos seres reducidos a torso también podrían hacer alusión a las experiencias de Masson en las trincheras de la Primera Guerra Mundial.

165 Georges Bataille, “La conjuración sagrada”, *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 24.

166 Georges Bataille, “Proposiciones”, *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 66.

167 Miguel Cereceda, “Valor de uso de Georges Bataille” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno...*, *op. cit.*, pág. 75. El autor propone como antecedente de estas ideas el libro-collage de Max Ernst *La femme 100 têtes*, que en su título juega simultáneamente con la negación de la cabeza y su multiplicación.



38. *André Masson, El laberinto, 1938.*



39. *André Masson, El pianotauro, 1937.*



40. *Salvador Dalí, portada para Minotaure, n° 8, 1936.*



41. André Masson, ilustración y portada para *Acéphale* (n° 1, 1936 y n° 2, 1937, respectivamente).



42. André Masson, *Dioniso*, ilustraciones para *Acéphale*, n° 3-4, 1937.

ilustraciones del artículo de Hervé¹⁶⁸. No obstante, el propio Acéfalo parece haber sido objeto de un suplicio: decapitado, con sus entrañas al aire, muchas veces representado en esa posición en aspa propia de las víctimas sacrificiales. Como si los efectos de su acción se dejarán sentir también sobre su propio cuerpo, pues en ese estado de comunión plena que genera el sacrificio, víctima y sacrificador serían uno.

Dioniso es otra de las figuras míticas propias de los surrealistas heterodoxos, que lo reclaman para sí por representar ese modo de existencia nietzscheana que defendían desde las páginas de *Acéphale*, que le dedicó su doble número 3-4. Una vez más, será Masson quien se encargue de su imagen, uniéndola estrechamente a la de Acéfalo, por lo que volvemos a encontrar elementos canibalistas: calavera en los genitales, entrañas laberínticas y relación con los sacrificios humanos (fig. 42). No obstante, la historia del dios griego permite por sí misma establecer este vínculo.

Algunos relatos cuentan que, nada más nacer, Dioniso fue arrojado por Hera a los Titanes, que lo devoraron exceptuando una parte (falo o corazón, según versiones), a partir de la que se produce su segundo nacimiento¹⁶⁹. Más tarde, será él quien haga “de los hombres unos posesos, quien los devuelva al salvajismo y les haga derramar incluso sangre”¹⁷⁰, llegando a despertar en ellos horribles impulsos caníbales: en Argos, “convirtió a las mujeres en dementes a tal punto que huyeron a la montaña y desgarraron las carnes de sus niños recién nacidos... Aura, amante de Dioniso, mató y devoró a uno de sus hijos de tierna edad...”¹⁷¹.

Dios dispensador del vino, Dioniso induce a la ebriedad, “en la cual la existencia festeja su propia transfiguración” y la pérdida del control. Su identidad metamórfica le permite cambiar de apariencia, y así lo refleja Masson en sus obras, en las que el dios nunca es igual a sí mismo. Además, el artista evita representarlo bajo su forma humana, mostrando en su lugar una figura híbrida, que también comparte muchos rasgos con Minotauro (significativamente, la cabeza de toro).

Dios a su vez del amor extático, del exceso y de la locura, sus ceremonias orgiásticas implican sacrificios que incluyen el canibalismo y la omofagia. En una de las representaciones de Dioniso para la revista *Acéphale* (*L' univers dionysiaque*,

168 Esta clase de cuchillos vuelven a aparecer en su serie *Masacres*, que de este modo pueden insertarse en este contexto semántico, como hace el propio Masson al atribuir a estas obras un “papel ritual, sacrificial”.

169 Esta referencia aparece en Whitney Chadwick, *Myth...*, *op. cit.* Curiosamente, el Acéfalo de Masson sostiene estos elementos con sus manos: el corazón en una de ellas y el falo (simbolizado por el cuchillo) en otra.

170 Se trata de una cita un tanto adaptada del texto “Dioniso” en *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 97.

171 *Ibid.*, págs. 97-98. En realidad, esta cita y la anterior pertenecen a un libro de Walter Otto llamado *Dioniso: mito y culto* (1933), que *Acéphale* toma como inspiración y cita repetidamente en el número doble dedicado a la figura de Dioniso.

1937, fig. 42), Masson representa este escenario sacrificial: unas cabezas ruedan de un templo griego como si se tratara de un templo azteca, mientras hombres, mujeres y sátiros se unen en un combate erótico que asimila violencia y éxtasis amoroso. La misma atmósfera que el artista recrea en sus *Masacres*, que analizaré en un capítulo posterior.

Tras este recorrido, espero haber persuadido al lector del carácter caníbal de algunas de las figuras míticas más representativas del surrealismo (sobre todo de la facción disidente). La pregunta que se impone ahora y que trataré de responder es la siguiente: ¿por qué son caníbales?

¿Por qué son caníbales?

Si me he preocupado de rastrear y poner de manifiesto el elemento caníbal en estos personajes y la importancia de la voracidad es porque son motivos que ayudan a construirlos como figuras míticas características del surrealismo, sobre todo de la facción disidente. En todos los casos, contribuyen a definirlos como seres al margen del comportamiento racional, pues sus impulsos orales afirman la supremacía de los instintos y los oponen decididamente a uno de los principios del sujeto cartesiano: su condición unitaria. Y no sólo eso, sino que gracias a ellos se erigen también en metáforas de la fluidez y de la unión con el todo. La voracidad caníbal se alía a otros elementos para reforzar estos significados, que ya fui destacando en nuestro recorrido por las imágenes: hibridaciones entre figura humana y animal, la importancia del laberinto y del sacrificio, la acefalia, la continuidad entre el interior y exterior de los cuerpos, etc.¹⁷²

Dando rienda suelta a la gratificación de sus necesidades orales más excesivas, estas figuras superan uno de los tabúes por excelencia, el canibalismo, y se ofrecen como ejemplo de emancipación. Si, como afirma Caillois, “es en el mito donde mejor se capta, en vivo, la colusión de las postulaciones más secretas y más virulentas del psiquismo individual y de las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social”¹⁷³, estas figuras vienen a representar fantasías prohibidas, al mismo tiempo que consiguen que el deseo triunfe sobre las normas establecidas, aspiración que en sí misma podría definir al movimiento surrealista.

Otra de las razones a las que responde el comportamiento caníbal de estas

172 En cuanto a la continuidad entre el interior y el exterior de los cuerpos, cabría mencionar un artículo de Leiris titulado “El hombre y su interior” (*Documents*, nº 5, año 2, 1930), en el que habla sobre la belleza de las representaciones del interior del cuerpo humano, e incluso de su erotismo, pues muestran cuerpos totalmente expuestos, que revelan sus misterios más íntimos. El texto se acompaña de las típicas imágenes de álbumes anatómicos antiguos, en las que vemos cuerpos desprovistos de piel que muestran sus músculos y órganos internos. Una vez más, nos encontraríamos ante una visión no normativa del cuerpo, dispuesta a transgredir lo que se entienden por sus límites.

173 Roger Caillois, *El mito y el hombre*, op. cit., pág. 13.

figuras es que con él marcan su carácter sagrado. Recordemos que para los disidentes lo sagrado define un espacio que se opone al utilitarismo profano y no conoce las prohibiciones. En él triunfan la risa, la fiesta, el sacrificio, la licencia sexual o el despilfarro, elementos que expresan la vida en su máxima y cruel exaltación, donde “la ley del interés y el propio instinto tampoco son amos, sino esclavos”¹⁷⁴. Al incurrir en el canibalismo, los personajes míticos del surrealismo dejan de observar las reglas que regulan nuestra vida cotidiana y se muestran como habitantes de otra dimensión, una dimensión sagrada¹⁷⁵. Esta es la razón que para Caillois explica la aparición del canibalismo en las fiestas rituales de muchos pueblos, destinadas a provocar el máximo contraste con la vida ordinaria¹⁷⁶. Canibalismo con el que, según el autor, tratarían de reproducir el comportamiento de los dioses y de los ancestros. Me interesa mucho destacar esta apreciación en relación a nuestras figuras míticas, porque nos lleva a pensar que su comportamiento caníbal está marcando algo más que su carácter sagrado: el canibalismo no es sólo cosa de dioses, sino de *ancestros*.

Dioses y ancestros aparecen relacionados en el texto que Caillois sigue de cerca, *Tótem y tabú*, donde Freud desarrolla su propio mito fundacional de la sociedad y otorga al canibalismo un papel fundamental¹⁷⁷. Recordemos que aquí dibuja un panorama de hordas primitivas en el que un padre autoritario acapara para sí todas las mujeres. Cansados de esta situación, los hijos deciden asesinar y devorar al padre, pero después la culpa los persigue, así que optan por observar su imposición (no disfrutar de las mujeres de su horda) e identificarlo con un animal, que a partir de entonces se convierte en su tótem¹⁷⁸. Freud asimila este proceso a la institucionalización de la prohibición del incesto y al nacimiento del primer sistema religioso, los dos elementos que para él asientan una sociedad.

174 *Ibid.*, pág. 147. Significativamente, el autor ofrece un curioso ejemplo de devoración para ilustrar este hecho: el de la formica sanguínea, que por el placer que le proporciona lamer ciertos parásitos, les abre paso a su propio hormiguero, y éstos acaban devorando huevos y larvas hasta extinguir la colonia entera.

175 No obstante, recordemos que Michel Leiris invitaba a descubrir lo sagrado en la vida cotidiana en “The Sacred in Everyday Life” en Denis Hollier, (ed.), *The College...*, *op. cit.*

176 Roger Caillois, “Festival” en Denis Hollier (ed.), *The College...*, *op. cit.* Una versión de este texto fue incluida en Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado* (1939), Fondo de Cultura Económica, México, 1984, con el título de “La transgresión sagrada: teoría de la fiesta”. Bataille también se refiere a estos aspectos en una pequeña alusión que hace al canibalismo en su libro *El erotismo*, *op. cit.*

177 Sigmund Freud, *Tótem y tabú* (1913), Alianza, Madrid, 1999. También publicado en Sigmund Freud, *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 2 (en este trabajo citaré la publicación de Alianza).

178 Este parricidio caníbal es el crimen que parece evocar Bataille cuando define lo sagrado como núcleo de las sociedades: “todo nos lleva a creer que los primeros seres humanos fueron unidos por la repugnancia y el terror común, por un horror insuperable situado precisamente en lo que originalmente fue el centro de atracción de su unión”. Georges Bataille, “Attraction and Repulsion” en Denis Hollier (ed.), *The College...*, *op. cit.*, pág. 106.

El canibalismo aparece entonces como rasgo de una fase *ancestral* de la historia de la Humanidad, una característica de los primeros seres humanos, de los *primitivos*, en la acepción que liga este término “a los primeros tiempos, al primer período, inicial, originario”¹⁷⁹. Ahora bien, ¿cómo no considerar lo *primitivo* en su otra acepción, la que significa “salvaje, sin civilizar”¹⁸⁰? De hecho, ambas tienden a solaparse, como le sucede al propio Freud cuando dice recurrir a los pueblos salvajes para estudiar los orígenes de nuestra sociedad, pues en ellos encuentra “una fase anterior, bien conservada, de nuestro propio desarrollo”¹⁸¹. Esta concepción implica realizar una proyección del tiempo en el espacio, según la cual “‘allí’ se convirtió en ‘entonces’ y lo más remoto (en cuanto medido desde una especie de meridiano de Greenwich de la civilización europea) se convirtió en lo más primitivo”¹⁸². Un prejuicio primitivista muy frecuente.

Freud realiza aún otra proyección, la de la vida psíquica sobre la historia de la civilización, de manera que hace coincidir a los pueblos salvajes con las etapas menos evolucionadas de nuestro desarrollo individual, esto es, con los estadios preedípicos¹⁸³. Sus prejuicios evolucionistas afloran una y otra vez, como cuando dice escoger para su cometido “las tribus descritas por lo etnógrafos como las más salvajes, atrasadas y miserables”, es decir, las tribus caníbales, que han conservado esa fijación oral propia de nuestros comienzos¹⁸⁴. Se completa así la asunción primitivista del psicoanálisis, que caracteriza al *otro* cultural como “primitivo” en múltiples aspectos: en su desarrollo psicosexual, en su aptitud moral y en su capacidad civilizatoria, uniéndolo en este proceso a los locos y los niños¹⁸⁵.

179 Según la definición de “Primitivo” del *Diccionario Enciclopédico Larousse*, 1985.

180 *Ibid*, entrada “Primitivo”.

181 Tzvetan Todorov se ha referido en términos similares al doble significado de la palabra “bárbaro”: existe un sentido “histórico y positivo: es bárbaro aquello que está próximo a los orígenes [...] y los orígenes son mejores que aquello que les ha seguido”, por su relación con la inocencia, la autenticidad y con una supuesta Edad de Oro; otro sentido es “ético y negativo: es bárbaro aquello que resulta degradante y cruel”. Ver Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros, Siglo XXI*, México, 1991, pág. 62. Mi discrepancia estriba en que no creo que el sentido “histórico” del término sea necesariamente positivo, como viene a demostrar la perspectiva evolucionista de Freud.

182 Hal Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 181.

183 En el texto de Freud, la historia de la horda primitiva es claramente una proyección del conflicto edípico: deseos de poseer a la mujer prohibida, de matar al padre para hacerlo posible y, finalmente, introyección de la ley del padre, que marca la entrada del sujeto en la sociedad y en el lenguaje.

184 Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, *op. cit.* Para ampliar la crítica de los prejuicios primitivistas de Freud y el psicoanálisis, ver Marianna Torgovnick, “Entering Freud’s Study”, *Gone Primitive...*, *op. cit.*

185 Hal Foster añade las mujeres y los judíos a estas alteridades en “Primitive Scenes”, *Prosthetic Gods*, *op. cit.*, pág. 3. En esta convergencia, Foster alude al empleo que hace Freud de la metáfora del “oscuro continente”, referida a África, para definir la sexualidad femenina (pág. 4), sobre la que volveré en el *corpus* dedicado a las cuestiones de género.

A la luz de estas consideraciones, ¿qué decir del canibalismo en relación a nuestras figuras míticas? Por su comportamiento caníbal, no sólo serían irracionales, sagradas y ancestrales, sino también *primitivas*, es decir, trasuntos del hombre “primitivo”, del *otro* cultural según lo conciben los surrealistas. Ahora, ciertas relaciones aparecen bajo una nueva perspectiva:

- la vinculación entre personajes mitológicos y subconsciente se proyectaría sobre el *otro* cultural como irracionalidad, predominio de los instintos, sexualidad de carácter bestial, etc. También convierte al *otro* en lugar de la “autenticidad” que nosotros habríamos perdido en el transcurso civilizatorio y supedita el interés hacia él a las transformaciones que pueda originar en la psique occidental. Descubrimos aquí la lógica de ese ritual de “autoalteración” al que ya me referí, una de las críticas más insistentes al primitivismo de los disidentes del surrealismo.

- la alteridad inasimilable que Bataille atribuye a lo sagrado, extensible a estas figuras míticas, se identifica con el *otro* cultural, que de este modo aparece unido a lo insólito, a una radical extrañeza que presupone su incomprendibilidad. Nos topamos aquí con el otro gran problema que ya conocemos, el de la exclusión.

Dicho esto, se impone una pregunta: ¿cómo obviar el hecho de que muchas de las figuras míticas del surrealismo se muevan en el espacio de una Grecia remota, en una Hélade oscura que constituye en sí misma un mito? Ahí tenemos a Minotauro y Dioniso entre los ejemplos más significativos; es notable que Masson haya procurado incluir un templo griego en todas las representaciones de Dioniso, subrayando el origen de esta figura. De este modo, seres que antes he considerado como un trasunto del *otro* cultural se insertan en nuestra tradición, yuxtaponiendo lo propio y lo ajeno.

Masson trabaja con otros mitos griegos en los que participa el motivo de la devoración. En *Los caballos de Diomedes* (1934, fig. 44), se refiere a la historia de este rey cruel que fue arrojado por Hércules a sus propias yeguas antropófagas. El artista representa una escena en varios tiempos, con los caballos hincando sus dientes en la carne del rey y tirando de su piel hasta despellejarlo. Caballos devoradores muy diferentes al “caballo académico” de Bataille, símbolo de un idealismo que es necesario derrocar¹⁸⁶.

Muerte de Acteón (1936, fig. 43) es otro ejemplo en el que Masson recurre a una historia mítica donde el personaje muere devorado, en este caso, por sus propios perros. El artista ni siquiera transforma a Acteón en ciervo, como cuenta el mito, subrayando la brutalidad del episodio al dejar al personaje en su forma humana,

186 Me refiero aquí al texto “El caballo académico”, en el que Bataille ataca este símbolo contraponiéndolo a otras imágenes de horror y fealdad. Georges Bataille, “Le cheval académique”, *Documents*, n° 1, año 1, 1929 (trad. cast.: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*). Por otra parte, Josefina Alix narra un episodio de la infancia de Masson que resulta aquí pertinente, en el que su tío es atacado por el caballo que acostumbraba a maltratar y el niño Masson siente que por fin se ha hecho justicia, poniéndose de parte del animal en su arranque violento. Ver Josefina Alix, “Así habló André Masson”, *André Masson...*, *op. cit.*, 2004, pág. 27.

tendido en un gran charco de sangre, con su cuerpo en aspa¹⁸⁷. El dolor se concentra en su boca, que sobresale de un rostro apenas esbozado, en una cabeza mínima. Patricia Mayayo ha señalado que muchas de las figuras representadas por Masson destacan por la preeminencia visual de la boca, como aquí sucede: “el rostro (cuando no desaparece) se halla dominado por la imagen de una boca abierta y engullente”¹⁸⁸. Si recordamos la definición de “Boca” de Bataille, esto sería un signo de salvajismo, que ahora vemos expandirse por los espacios de nuestra Antigüedad. Sin salir de este contexto, Masson introduce en otras obras el elemento caníbal a partir de un motivo singular, la chuleta cruda, como vemos en *Pígalión* (1939), *El taller de Dédalo* (1939, fig. 45), *Gradiva* (1939) o *Edipo* (1939). Lucía García de Carpi ha señalado que el referente directo de estas chuletas se encuentra en las representadas por Dalí, que el artista relacionaba con el canibalismo¹⁸⁹.

A partir de todas estas imágenes, podemos decir que las proyecciones sobre el otro “primitivo” adquieren una doble dirección, pues afectan también a nuestro pasado cultural. Así se desprende de unas palabras de Caillois: “en verdad no falta nada para vincular la vida minoica con la vida de las tribus primitivas. Por lo demás, ¿no se ha descrito a los primeros habitantes de la Hélade como salvajes semidesnudos, instalados bajo chozas de rama, armados de hachas y de cuchillos de obsidiana, que usaban vasijas grabadas burdamente, orgullosos de las plumas de su tocado y de las piedras pulidas de sus brazaletes? Se ha recordado a los polinesios y la comparación se ha extendido de las costumbres a la mitología [...]”¹⁹⁰. Las representaciones de Masson contribuyen incluso a aplicar esta visión a la Grecia clásica¹⁹¹.

Una vez más, nos encontramos con la “lección de Leiris” en este proceso. Los mitos y figuras analizadas introducen el canibalismo en nuestra propia cultura, obligándonos a volver los ojos hacia ella para descubrir que la alteridad también reside en su interior. Y no sólo en lo que a sus orígenes grecorromanos se refiere, sino a la actualidad, ya que los mitos surrealistas pretendían tener plena vigencia contemporánea. En último término, intentarían descubrir esa alteridad en nosotros mismos y con ello propulsar el camino de reconocimiento de la diferencia.

187 Según el mito, Acteón fue convertido en ciervo por la diosa Diana, como castigo por haberla espiado mientras se bañaba desnuda en el bosque. Los perros de este cazador, al confundirlo con la presa animal, acabaron despedazándolo y devorándolo.

188 Ver Patricia Mayayo, *André Masson...*, *op. cit.*, 2002, pág. 143.

189 Lucía García de Carpi, “La cabeza en la hierba: el período español de André Masson”, *André Masson...*, *op. cit.*, 2004, pág. 125.

190 Roger Caillois, “Juegos de sombras sobre la Hélade”, *El mito...*, *op. cit.*, pág. 159.

191 Esta interpretación acusa la influencia de la visión dionisiaca de la Antigüedad clásica propia de Nietzsche.

Figuras voraces y resolución de las polaridades

Según nos indica Whitney Chadwick en su estudio sobre el mito en el surrealismo, éste interpreta los relatos en función de los objetivos y necesidades del movimiento. Entre estos objetivos, Chadwick destaca la resolución de las polaridades de la existencia, que Breton había colocado como uno de los elementos definitorios del surrealismo en sus diversos manifiestos¹⁹². El pensamiento mítico parecía adecuado para acometer esta resolución pues, según los surrealistas, su dinámica no se corresponde con la lógica racional, sino con el subconsciente, el lenguaje poético y los procedimientos no científicos, más proclives a la integración de los contrarios¹⁹³. Las figuras míticas del surrealismo propondrían así un modelo para superar la mutua exclusión de opuestos a la que parece abocado nuestro pensamiento racional. Sin embargo, analizando detenidamente algunas de las figuras representadas en el contexto disidente, encuentro que se produce un colapso de categorías más que una integración, de un modo análogo al que analicé a propósito de la yuxtaposición. Es más, pienso que provocan un desequilibrio al favorecer el predominio del polo negativo, que tira hacia lo bajo y precipita todo lo demás. Propongo el canibalismo como un elemento que trabaja en esta dirección y contribuye a mantener la irreductibilidad de las contradicciones.

No cabe duda de que la corriente disidente está mucho más influenciada por la visión trágica del mito en Nietzsche y así se manifiesta en la tensión que nos proponen. Una imposibilidad de síntesis que se asimila a otros motivos desarrollados por Bataille, tales como lo heterogéneo, lo *informe*, el erotismo o lo sagrado¹⁹⁴. Trataré de poner de manifiesto esta tensión de contrarios y la precipitación hacia lo bajo a través de las dos figuras míticas más representativas del surrealismo disidente: Dioniso y Acéfalo.

Comencemos por Dioniso, “el dios de la contradicción trágica”¹⁹⁵. Hijo de Zeus y de la mortal Semele, podría haber pasado por la unión ideal de ambas naturalezas en su persona, “pero en la asociación de lo celeste y lo terrestre expresado en el mito del doble nacimiento, el carácter pesado de las lágrimas de la vida humana no se elevaba sino que se mantenía en contradicción brutal con el esplendor sobrehumano”¹⁹⁶. Lo mismo podría afirmarse respecto a las naturale-

192 Ver Whitney Chadwick, *Myth...*, *op. cit.* y André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*

193 En este sentido, la conexión del mito con lo que se entendía por mentalidad “primitiva” es clara, según las influyentes teorías de Lévy-Bruhl al respecto, que los surrealistas conocían bien.

194 Para un análisis de la irreductibilidad de contrarios en la escritura de Bataille, ver Marie-Christine Lala, “The hatred of poetry in Georges Bataille’s writing and thought” y John Lechte, “Surrealism and the practice of writing, or The ‘case’ of Bataille” en Carolyn Bailey Gill (ed.), *Bataille. Writing...*, *op. cit.*

195 “Dioniso”, *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 98.

196 *Ibid.*, pág. 98.

zas humana y animal que se reúnen en su figura, como muestra Masson en sus representaciones.

Dioniso es un ser que simboliza el ciclo del eterno retorno, la metamorfosis constante que fundamenta la concepción nietzscheana de la subjetividad. Una metamorfosis violenta, no obstante: “Dioniso despedazado es una conjuración de la vida: renace eternamente y volverá eternamente a la destrucción”¹⁹⁷. El dios es despedazado para ser devorado, lo que da idea de transformación que no es armoniosa, sino brutal: el cambio implica disolución de estados, destrucción. Así, en los dibujos de Masson para *Acéphale*, Dioniso habita espacios en los que la metamorfosis se traduce en forma de cataclismo: la tierra se abre, los templos se incendian, los volcanes están en erupción...

La revista favoreció una interpretación de Dioniso que incluía sus dos facetas habituales: la exaltación de la vida, por un lado, y de la locura y la destrucción, por otro. El dios aparece ligado a la fecundidad a través de diversos elementos: la vid, el toro o el macho cabrío, las escenas orgiásticas... Pero su exaltada afirmación de la vida contrasta con su apoteosis de la violencia y la destrucción. Recordemos que Masson lo representa con una calavera en los genitales, por lo que todas las alusiones a la fertilidad aparecerán bajo la sombra de una violencia caníbal y de la muerte. Si con una mano sostiene la vid, símbolo de la vida, con la otra se apuñala y rasga su pecho; el vino se ha convertido en sangre (fig. 42). Además, en las escenas que nos ofrece el artista no queda mucho rastro de la plenitud dorada que pueda encarnar Dioniso y sí de una atmósfera guerrera que domina el contexto.

Según la revista *Acéphale*, Dioniso manifiesta un mundo loco en el que “la muerte y la vida se entrechocan en loca alegría”¹⁹⁸; entrechocan, que no reconcilian. Como aclara Jean-Paul Clébert, para Masson “incluso los éxtasis más altos no abolen el conflicto y es el destino del hombre permanecer profundamente dividido”¹⁹⁹.

Acéfalo está imbuido del espíritu dionisiaco. Este ser “reúne en una misma erupción el Nacimiento y la Muerte”, y si bien la revista homónima saluda el “sentimiento de la unidad en comunión” o el “profundo deseo de cohesión [que] eleva entonces sobre las oposiciones”, una ilustración de Masson nos descubre otros significados (fig. 41)²⁰⁰. En ella, Acéfalo aparece sentado, con una espada bajo sus pies que cruza un río. “La espada es la pasarela”, reza la imagen, es decir, que un elemento cortante es el que posibilita el camino, lo cual confirma el sentido paradójico de las pretendidas unidades o cohesiones.

Otra de las ilustraciones muestra a Acéfalo con un pie en la tierra y otro en las nubes, como si hubiera alcanzado una comunión con el cosmos que le permitiera disfrutar de ambas dimensiones. Pero no lo vemos firmemente asentado,

197 *Ibid.*, pág. 105.

198 *Ibid.*, pág. 99.

199 Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André...*, *op. cit.*, pág. 130.

200 “La unidad de las llamas” (atribuido a Georges Bataille), *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 30.

sino en un equilibrio inestable, precario. En otras ocasiones, Acéfalo parece caer y ascender al mismo tiempo, participando de las esferas bajas y elevadas, lo cual se ajustaría a su relación con el canibalismo²⁰¹: por un lado, le permite compartir el espacio sagrado de los dioses, por otro, lo arrastra a un ámbito de animalidad, brutalidad e instintos inconfesables²⁰². La máxima elevación supone también una caída y, como sabemos, “no hay dialéctica en la caída; más bien el deseo de elevación forma parte del impulso de muerte”²⁰³. En efecto, en su figura no parecen unirse armoniosamente estas dimensiones, pues el cuerpo permanece tenso, como si lo torturaran estirándolo en direcciones opuestas.

Como Dioniso, Acéfalo aglutina en su figura los extremos de la fertilidad y la muerte, simbolizados por un cuchillo fálico, un sexo-calavera y un corazón palpitante pero arrancado del cuerpo. El corazón, además, puede asimilarse a uno de los iconos preferidos de Masson, la granada, del que ya tuve ocasión de hablar. Aparte de asociarla a los cráneos reventados que debió ver en la Primera Guerra Mundial, el artista vincula este fruto al sexo femenino y a la sangre²⁰⁴. Por su parte, los intestinos de Acéfalo recuerdan a otro icono recurrente y ambiguo de la imaginería de Masson, la cuerda, que evoca al mismo tiempo un cordón umbilical y un instrumento sádico de martirio²⁰⁵. No obstante, considerando que este ser ostenta una sexualidad caníbal, la vertiente destructiva triunfaría sobre la fertilidad, como ya señalé a propósito de Dioniso. Desde las páginas de la publicación que lleva su nombre, se describe a Acéfalo como “un ser que me hace reír porque no tiene cabeza”, aunque también “me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen”²⁰⁶. Más que la risa, yo diría que prevalece la angustia.

En estos seres mitológicos, las antinomias de la existencia permanecen sin resolverse en la síntesis que supuestamente promueve el pensamiento mítico. Como hemos podido comprobar a través de sus imágenes, el espíritu del entorno disidente no es tan conciliador, prefieren encarnar ese “viento de invierno” del que

201 Patricia Mayayo se ha referido a este movimiento ascendente y descendente, común a varias figuras representadas por Masson, y analiza sus implicaciones en “El cuerpo en pedazos”, *André Masson...*, *op. cit.*

202 No obstante, cabría añadir que la esfera divina de la que participa Acéfalo es peculiar, imbuida como está del sentido que los disidentes confieren a lo sagrado, de una religión sin dios.

203 Yve-Alain Bois, “Dialectic”, *Formless...*, *op. cit.*, pág. 71.

204 Carolyn Lanchner se ha referido a la granada como uno de los iconos ubicuos en la obra de Masson en “André Masson: Origins and Development”, *André Masson, op. cit.*, 1976. La granada es un símbolo que ya desde la Antigüedad aparece marcado por la ambivalencia. Juan Eduardo Cirlot lo analiza en su *Diccionario de símbolos*, señalando que, por un lado, las granadas brotaron de la sangre de Dionisos sacrificado y condenaron a Perséfone al Hades al haber comido algunos de sus granos pero, por otro, eran atributo de Hera y Afrodita y adorno para las novias en Roma. Referido en Patricia Mayayo, *André Masson...*, *op. cit.*

205 Así lo señala Patricia Mayayo en *André Masson...*, *op. cit.*, pág. 126.

206 Georges Bataille, “La conjuración sagrada”, *Acéphale, op. cit.*, pág. 23 y 24.

hablaba Caillois en su discurso de entrada al Colegio de Sociología²⁰⁷. Además, representaciones como las de Masson nos muestran cuerpos desfigurados o mutilados, que parecen en las antípodas de la imagen que debería reflejar una fusión equilibrada entre los contrarios. Cuerpos grotescos que no expresan la resolución de las polaridades, sino su incesante fricción, la crisis continua que supone la existencia. Al igual que la heterología de Bataille, podemos decir que introducen lo absolutamente *otro*, un elemento inasimilable que impide la reconciliación, siendo el canibalismo uno de ellos. Realmente, la voracidad implica un gesto violento que problematiza el encuentro armonioso entre entidades de distinto signo, lo que nos obliga a reubicar estas figuras en relación al pensamiento mítico.

Cuando un autor como Bataille escribe “yo soy la alegría frente a la muerte”, no pretende superar la contradicción. Si seguimos leyendo, hacia el final del texto nos topamos con esta imagen: “Me imagino cubierto de sangre, destrozado pero transfigurado y de acuerdo con el mundo, a la vez como una presa y como una mandíbula del tiempo que asesina sin cesar y sin cesar es asesinado”²⁰⁸. Bataille acoge un sentido entrópico que mantiene la escisión entre las cosas bajas y elevadas e impide que las primeras sean asimiladas por las últimas mediante el gesto idealizador de la síntesis, como ya sabemos. El pensador dedicado a *todo lo que la teoría expelle* prefiere que lo inasimilable permanezca como tal²⁰⁹.

Estas observaciones responden al argumento que Hal Foster desarrolla en su libro *Compulsive Beauty*, en el que propone un nuevo modelo de comprensión del surrealismo basado en el concepto de lo siniestro²¹⁰. En las primeras páginas del texto, el autor da la vuelta a la definición canónica de Breton y presenta lo que considera la paradoja del surrealismo oficial: mientras sus miembros trabajaban en la búsqueda de un estado en el que las contradicciones dejaran de percibirse como tal, no habrían sabido reconocer las implicaciones de tal aspiración, pues “lo real y lo imaginado, lo pasado y lo futuro, sólo se unen en la experiencia de lo siniestro, y lo que está en juego es la muerte”²¹¹. La corriente ortodoxa fue incapaz

207 Me refiero con esta cita a la lectura inaugural de Roger Caillois para el Colegio de Sociología, titulada “El viento de invierno”, en la que describe la actividad que piensan llevar a cabo como un viento cortante de invierno que sacudirá a la sociedad, dando lugar a un nuevo florecimiento de la misma. Ver Roger Caillois, “The Winter Wind” en Denis Hollier (ed.), *The College...*, *op. cit.*

208 Georges Bataille, “La práctica de la alegría frente a la muerte”, *Acéphale*, *op. cit.*, pág. 170.

209 Las cursivas parafrasean unas palabras de Denis Hollier respecto a la *heterología* de Bataille en su texto “Foreword”, *The College...*, *op. cit.* Sobre este aspecto, ver también Annette Michelson, “Heterology and the Critique of Instrumental Reason”, *October*, n° 36, primavera 1986.

210 Según Hal Foster, lo siniestro funciona más como elemento inconsciente que como opción deliberada, pero aun así estaría presente en los conceptos básicos del movimiento, como “lo maravilloso”, la “belleza compulsiva” o la “casualidad objetiva”. Ver Hal Foster, *Compulsive Beauty*, *op. cit.*

211 Hal Foster, “Preface”, *Compulsive Beauty*, *op. cit.*, pág. xix.

de sostener este exceso de negatividad hasta sus últimas consecuencias, considerándolo incompatible con su proyecto político, a diferencia de los disidentes, que se mueven cómodamente en él y acaban resultando más coherentes con sus propuestas.

El canibalismo, que juega un papel importante en el imaginario del surrealismo disidente, refuerza la relación con lo siniestro de la que habla Foster: nos trae fantasías sádico-orales y cierta nostalgia por lo primitivo, suponiendo ese retorno de lo reprimido que, según Freud, activa lo siniestro [*unheimlich*]²¹². Además, la (con)fusión de estados que genera el canibalismo se relaciona mejor con la ansiedad traumática que con la plenitud. Si, como trata de demostrar Foster en su libro, el sector oficial del surrealismo estuvo siempre acechado por la sombra de lo siniestro (a pesar de sus esfuerzos por evitarlo), el hecho de que algunas de sus figuras míticas predilectas, como la mantis o el Minotauro, sean caníbales vendría a confirmarlo.

212 Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras completas, op. cit.*



43. *André Masson, Muerte de Acteón, 1936.*



44. *André Masson, Los caballos de Diomedes, 1934.*



45. *André Masson, El taller de Dédalo, 1939.*



46. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928.



47. Lygia Pape, *O Ovo*, 1968.



49. Theodore de Bry, *America tertia pars...*, ilustración para el libro de Hans Staden, 1592.



48. Hélio Oiticica, *PARANGOLÉ P4 Capa 1*, 1964.

BRASIL: EL ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE

“Usar el automóvil para descubrir la poesía de la Mata Atlántica. Usar los potenciales de la modernidad para sacudir la dependencia cultural. Leer a Freud para entender la feijoad. Bailar la conga para responder a Kant. Tupí or not tupí, that’s the question”¹.

Siguiendo la pista del caníbal, necesariamente teníamos que acabar en un lugar *periférico*, ya que estamos tratando con un tópico que atañe a los márgenes. Este capítulo nos lleva a Brasil, lugar de origen del *Manifiesto antropófago*, creado por Oswald de Andrade en el “año 374 de la Deglución del Obispo Sardina” (esto es, en 1928)². Tomando la antropofagia como pauta, pretendo trazar una línea de convergencia y divergencia con la modernidad europea, un contrapunteo que nos hable de una historia específica que se desarrolla en Brasil y que tiene, al mismo tiempo, una dimensión internacional. Porque la historia de la modernidad pasa por Brasil, revelando *otra* modernidad que supone, al mismo tiempo, una adhesión y una crítica a la modernidad canónica.

Hasta aquí, hemos repensado la construcción de la mirada moderna a través

1 Nicolau Sevcenko, “Hamlet com farofa”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998, pág. 23. Este número ofrecía un análisis del *Manifiesto antropófago* por parte de varios autores, a propósito de la elección de la antropofagia como concepto vertebrador de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), decisión con la que la revista *Bravo* resulta ser bastante crítica.

2 El *Manifiesto antropófago* propone una nueva cronología a partir de este suceso para inaugurar la era de la antropofagia. ¿Será sólo una casualidad que ese mismo año *La Révolution surrealiste*, en su número 11, se pregunte sobre “¿Qué es un antropófago?” Ver Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*, n° 1, 1ª edición, mayo 1928. Esta revista ha sido reeditada en edición facsimilar por Augusto de Campos, *Revista de Antropofagia*, Abril/Metal Leve, São Paulo, 1975. El *Manifiesto antropófago* se encuentra también en Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica, Obras completas*, Globo, São Paulo, 1990.

del surrealismo disidente, siguiendo, en este sentido, las propuestas de *October*. En los próximos capítulos, sin embargo, notará el lector que la presencia de *October* se desvanece. Mejor dicho, dejan de acompañarnos en nuestro viaje, pues su estudio de la vanguardia heterodoxa no se ha ocupado de las facciones periféricas, centrándose en los discursos que contestan la tradición moderna desde dentro. No obstante, mi investigación encuentra en estas facciones un lugar clave, concretamente en Brasil, pues en estos espacios excéntricos la modernidad sólo podía ser heterodoxa.

Por otro lado y por paradójico que pueda parecer, en este camino que nos ha conducido de las imágenes de la voracidad a los *canibales reales*, surge el análisis de la antropofagia como concepto (operacional). Esta desde esta perspectiva que me interesa considerar ahora el tropo del antropófago (lo que se extenderá al apartado sobre la XXIV Bienal de São Paulo), para después abordar su materialización sensible en una serie de obras concretas. Así, también las imágenes parecen desvanecerse en las páginas que siguen, aunque en realidad permanezcan latentes. Serán precisamente las imágenes motivadas por esta lectura abstracta las que irán a construir mi propuesta dentro de la fortuna crítica de la antropofagia brasileña, donde “reaparecen” las obras. Pero antes habremos de atender a otras cuestiones.

¿Qué es la antropofagia de Oswald de Andrade? Como bien ha resumido Benedito Nunes, se trata de una “metáfora, diagnóstico y terapéutica” de la sociedad brasileña³. El *Manifiesto antropófago* capta los principales problemas del país, derivados del dominio colonial, y rechaza tanto la imposición de la cultura de los centros como la exaltación de un indio europeizado de corte romántico. Por respuesta propone la figura del indio antropófago, irreverente, “capaz de producir una capitalización de fuerzas hostiles en un acto creador”⁴. Cosa que realiza a partir de la devoración antropófaga, que consiste en asimilar elementos europeos con objeto de superar el problema de la dependencia cultural. El Manifiesto desafía el modelo de vida heredado de las colonias y ofrece el suyo propio, una

3 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos”, introducción en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 15. Este autor también se ha referido por extenso a la antropofagia en “O modernismo e as vanguardas (Acerca do canibalismo literário)”, suplemento literario de *Minas Gerais*, 03/05/1969. La bibliografía sobre el asunto es muy extensa. Además de los estudios de Nunes, cabe destacar a Lucia Helena, *Uma literatura antropofágica*, Univ. Federal do Ceará, Fortaleza, 1983; Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda antropofágica*, Ática, São Paulo, 1985 y los textos de los catálogos de la XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Una síntesis en castellano de lo que significó la propuesta antropofágica la encontramos en el artículo de Marisa García Vergara, “El movimiento modernista brasileño y la antropofagia. ‘La alegría es la prueba de fuego’”, *Arte y parte*, n° 31, 2001. Sobre la figura de Oswald de Andrade, resulta interesante la visión panorámica que ofrece el libro *Oswald plural*, Ed. da UERJ, Río de Janeiro, 1995, editado por Gilberto Mendonça Teles, que recoge las actas de un congreso sobre el escritor.

4 Ivana Bentes, “Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico”, *Um e/entre Outro/s*, catálogo de la XXIV Bienal de São Paulo, 1998, pág. 182.

utopía antropofágica que combina un idílico estado natural con el desarrollo tecnológico.

El *Manifiesto antropófago* dio lugar a un movimiento radicado en São Paulo, que fue sobre todo literario (Oswald de Andrade era escritor), aunque algunos artistas plásticos también se asociaron a él, principalmente la pintora Tarsila do Amaral, que en aquella época era pareja de Oswald⁵. Es precisamente un cuadro de esta artista el que se sitúa en los orígenes más o menos míticos del movimiento. Cuenta la pintora que Oswald, impresionado ante una obra que ella acababa de terminar, llamó a su amigo Raul Bopp (también escritor) para compartir impresiones sobre aquella representación y que allí, delante de ese cuadro al que llamaron *Abaporu* (1928, fig. 46), “antropófago” en tupí guaraní, decidieron crear un movimiento artístico generado en y desde Brasil, que tendría en el antropófago su figura insignia⁶.

Salvando este episodio, no voy a referirme a las obras plásticas del Modernismo brasileño que pueden vincularse al movimiento antropófago⁷. Ciertamente, resulta complicado identificar una corriente antropofaga en el caso de las artes visuales (a diferencia de la literatura o incluso la música). Más que con un modelo de formas específicas o con una poética, nos encontramos con un proceso comportamental, con una actitud que puede trabajarse de las formas más diversas. En este punto coinciden la mayoría de los autores. Agnaldo Farias, por ejemplo, señala que la antropofagia habría tenido muy poca influencia en las artes visuales, a no ser como matriz metafórica para la creación, pero nunca como un lenguaje. Por su parte, Ferreira Gullar lo reduce a los cuadros de Tarsila do Amaral y al poema de Raul Bopp *Cobra Norato*. Benedito Nunes considera la antropofagia una “palabra guía” más que un movimiento y Paulo Herkenhoff afirma que la antropofagia no puede reducirse a un conjunto de imágenes ni a un estilo, pues

5 A lo largo de mi texto, voy a referirme en repetidas ocasiones a Oswald de Andrade por su nombre de pila, lo cual puede parecer un tanto sorprendente, de ahí esta nota explicativa. En realidad, no hago sino seguir una tendencia con la que me he encontrado en gran parte de la bibliografía brasileña, que trata a ciertos autores con una cercanía que entre nosotros resulta inusual. Por otro lado, De Andrade es un apellido muy común en Brasil y varias personalidades del ámbito cultural tienen este nombre, sin ir más lejos Mário de Andrade, contemporáneo de Oswald, por lo que en este caso referirse a ellos por el nombre de pila también responde a un sentido práctico.

6 Sobre Tarsila do Amaral, ver Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1975 y *Tarsila—anos 20*, catálogo de la exposición del centro SESI, São Paulo, 1997.

7 En Brasil, el término “Modernismo” hace referencia a un período comprendido entre los años 20 y 30, en el que diversos movimientos artísticos trataban de definir los nuevos rumbos de la cultura del país y fundar una vanguardia brasileña.

se trata nada menos que de la estrategia cultural de un país⁸. Más controvertida resulta la opinión de Annateresa Fabris, que destaca el énfasis de los modernistas por asociarse a las vanguardias, pero considera que las realizaciones artísticas, en el caso de las artes visuales, son modernas sólo en un sentido local y peculiar⁹. Al margen de esta dificultad de identificación, lo cierto es que, para mi propósito, no interesa detenerme en las obras de la etapa modernista, que además poco tienen que ver con las derivas contemporáneas de la antropofagia de las que me ocupo después. Son el *Manifiesto antropófago* y la *Revista de Antropofagia* los que nos ayudarán en dicho propósito: profundizar en el significado de la “operación” que desencadena la antropofagia.

La *Revista de Antropofagia* conoció dos “denticiones” [*dentições*] (ediciones, para el argot antropófago) bastante diferentes entre sí. La primera (mayo 1928-febrero 1929) consta de diez números mensuales, es algo ingenua y aglutina autores de muy diversas tendencias. Aunque el *Manifiesto antropófago* aparezca publicado en el primer número, la postura de la revista aún no es muy clara. De hecho, sólo otro texto se identifica plenamente con las ideas del Manifiesto (Oswaldo Costa, “A ‘Descida’ Antropófaga”, n° 1, 1928), mientras el resto se refiere a la antropofagia en un sentido más bien difuso y superficial.

Más definida resulta la segunda “dentición” (marzo-agosto 1929), que cuenta con dieciséis números semanales publicados como página del *Diário de São Paulo*, “un contraperiódico dentro de un periódico”, según Augusto de Campos. La revista gana en difusión y se hace mucho más *incisiva*, oponiéndose frontalmente a algunos de los colaboradores de la fase anterior, incluido su primer director (Antônio de Alcântara Machado) y el aclamado escritor Mário de Andrade, antes saludado como precursor de la antropofagia. Este tono radical expresa la necesidad de retomar un espíritu vanguardista que se consideraba perdido, lo que viene a poner de manifiesto que el Modernismo brasileño, lejos de ser un movimiento homogéneo, estaba dividido en múltiples facciones, algunas de ellas conservadoras, académicas y patrioterías, como tendremos ocasión de ver aquí¹⁰.

8 Ver Agnaldo Farias, “Fetichismo e mistificação”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998; Ferreira Gullar, “Nem tudo é verdade”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998; Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 16 y Paulo Herkenhoff, “Um entre Outros” en *Um e/entre Outros*, *op. cit.*, pág. 115.

9 Annateresa Fabris, “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”, Annateresa Fabris (org.), *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Mercado de Letras, São Paulo, 1994.

10 Para una síntesis del Modernismo brasileño, ver Lucía Helena, *Modernismo brasileiro e vanguarda*, Ática, São Paulo, 2005. Sobre las diferencias entre las dos ediciones de la *Revista de Antropofagia*, ver Augusto de Campos, “Revistas re-vistas: os antropófagos”, introducción para *Revista de Antropofagia*, *op. cit.*, y Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda...op. cit.*

El caníbal europeo viaja a Brasil

Si Michel Leiris nos invitaba a descubrir África en París, Oswald de Andrade descubre Brasil en la capital francesa¹¹. Ambos acometen un reconocimiento de la realidad propia a partir de un extrañamiento. Como vimos, Leiris realiza un viaje a África buscando cierta autenticidad perdida, pero su decepción le lleva a desestimar el viaje exótico y a proponer en su lugar una especie de exotismo interno, un extrañamiento que transformara la propia realidad, sí accesible, en algo estimulante. El viaje de Oswald está marcado por otro tipo de búsqueda. Llega a París tras los pasos de la modernidad y allí se encuentra con la afición primitivista de las vanguardias. Una realidad que él identifica como propia se le aparece extraña por la apropiación que los europeos practican y es así, a través de esta perspectiva distorsionada, como descubre su interés y su modernidad. Era necesario mirarse “en el espejo extranjero” para provocar un distanciamiento que iba a descubrir, súbitamente, la originalidad nativa¹².

Si imágenes como la del caníbal estaban en el aire, ¿cómo no iba a evocar Oswald a los famosos antropófagos brasileños, los indios tupí?¹³ El antropófago emprende así un camino de vuelta a sus orígenes, aunque esta afirmación tiene un carácter parcialmente artificial que conviene matizar. ¿Era realmente Brasil el lugar de procedencia de las imágenes “primitivas” de la vanguardia europea? Lo cierto es que responden mejor a las fantasías primitivistas que al rigor etnográfico, por lo que sería más apropiado decir que su origen se encuentra en ciertas elabo-

11 La importancia de los viajes a Europa en la experiencia de Oswald de Andrade ha sido subrayada por diferentes autores, entre ellos, Antonio Cândido en “Oswald viajante”, *Varios escritos*, Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1995.

12 Benedito Nunes “Do tabu ao totem”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998, pág. 24. Por su parte, Eduardo Subirats, que ha dedicado varias publicaciones al estudio del movimiento antropófago, ha minimizado las aportaciones del primitivismo europeo, pues considera que situar el comienzo del proyecto de Oswald de Andrade en sus viajes a París forma parte de la crítica más tradicional. El autor ha desarrollado sus ideas sobre la antropofagia en Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

13 Jean-Paul Clébert incluye “Canibalismo” como una de las entradas de su *Dictionnaire du surréalisme, op. cit.*, donde comenta diversas circunstancias que hacían que el fenómeno estuviera bien presente en aquellos años: un episodio de canibalismo entre chilenos e inmigrantes armenios en 1910; la publicación de *Tótem y tabú* (1913) y *Duelo y melancolía* (1915), donde Freud se refiere a la incorporación oral canibalista; los propios horrores de la Primera Guerra Mundial, que llegaron a adquirir connotaciones caníbales; y múltiples historias procedentes de las colonias. Significativamente, Clébert cita la *Revista de Antropofagia* en su entrada, junto a otras creaciones dadaístas y surrealistas.

raciones europeas y no en la selva amazónica o espacios afines¹⁴. El antropófago de Oswald, por su parte, también es una construcción, que debe más al discurso occidental en torno a la figura del salvaje que a una observación de las poblaciones indígenas de Brasil o al rigor histórico sobre el pasado precolonial¹⁵. En este sentido, podemos considerarlo, hasta cierto punto, conectado con la densa red que la tradición europea construyó en torno al *homo sylvestris* y que Roger Bartra ha analizado magistralmente en *El salvaje artificial* y *El salvaje en el espejo*¹⁶.

Sin embargo, no deja de ser cierto que las imágenes “primitivas” que Oswald se lleva consigo “regresan”. Las proyecciones sobre el *otro* son ahora reubicadas en un espacio donde habrán de confrontarse con la existencia factual de esa alteridad. Trasladar la figura del canibal al contexto brasileño, donde habrían habitado caníbales reales, supone un cambio cualitativo de suma importancia. Así que las imágenes del canibalismo parten hacia un nuevo destino y regresan simultáneamente, en un camino de ida y vuelta que origina nuevas metáforas, capaces de cubrir otras necesidades.

“Nuestra independencia todavía no ha sido proclamada”, sentencia Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago*¹⁷. De esta afirmación se deduce el mayor reto que se le planteaba al movimiento antropófago: comenzar una nueva andadura histórica, verdaderamente autónoma, que acabara de una vez por todas con ese “carácter postizo, inauténtico (e) imitado” que para muchos arrastraba la vida cultural del país¹⁸. Un carácter que resume bien la apreciación de los poetas brasileños del siglo XVIII al afirmar que ninguna ninfa resistiría en la ribera de sus ríos, soportando el calor y los mosquitos¹⁹.

Los deseos de independencia demandaban la construcción de una imagen

14 Recordemos que un incipiente rigor etnográfico sí formaba parte de la publicación *Documents*, pero como tuvimos ocasión de comprobar, su concepción seguía estando influida por prejuicios primitivistas.

15 Autores como Eduardo Subirats han destacado la labor de investigación étnica e histórica del movimiento antropófago, pero en mi opinión no es significativa para la elaboración de la estrategia antropofágica ni para definir la figura del antropófago, aunque este aspecto aparezca en diferentes artículos de la *Revista de Antropofagia*. Ver Eduardo Subirats, *Una última visión... op. cit.*

16 Roger Bartra, *El salvaje en el espejo, op. cit.* y *El salvaje artificial, op. cit.*

17 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 52. Uno de los historiadores más reconocidos de Brasil y contemporáneo de Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, se expresa en términos similares al describir a sus compatriotas como “desterrados en nuestra tierra”, en *Raízes do Brasil* (1936), José Olympo, Río de Janeiro, 1981, pág. 3.

18 La cita, en este caso, pertenece a Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *Que horas são?*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, pág. 29, pero responde a una opinión generalizada en Brasil.

19 Antonio Cândido, por el contrario, considera que un poeta árcade que metiera a una ninfa en la ribera del río Carmo no estaba faltando a la originalidad, sino incorporando el Brasil más profundo a la tradición occidental o, de otro modo, “universalizando la región”, tal y como señala en *Formação da literatura brasileira*, Martins, São Paulo, 1969, pág. 74.

nacional que, por un lado, atendiera a la reconstrucción de un pasado usurpado y, por otro, a la fundación de una vanguardia autóctona. Estas son las necesidades a las que responde la figura del antropófago en Brasil y constituyen su especificidad en relación al caníbal de la vanguardia europea. Según Bartra, la figura del salvaje ha sido creada para responder a las preguntas del hombre civilizado, pero ¿qué sucede cuando el salvaje ha de responder a las preguntas de los *otros*? Esta cuestión fundamental es la que trataré de desarrollar a lo largo de este capítulo, que analiza también la construcción de una modernidad brasileña.

El primitivismo nativo y la recuperación de un pasado autóctono

Durante el llamado Modernismo brasileño, asistimos al intento de “redescubrir” Brasil o, en palabras de Oswald de Andrade, de “desvespuciar y descolonizar América y descabralizar Brasil”²⁰. Se trataba de revisar la historia brasileña atendiendo a sus peculiaridades y romper con la perspectiva del colonizador, que subordinaba su evolución a los centros metropolitanos²¹. Como parte de este impulso, ciertos movimientos modernistas se propusieron recuperar una tradición autóctona a través del primitivismo y así crear una plataforma para fundar una identidad cultural propia.

Al elegir al antropófago como figura representativa de su movimiento, Oswald de Andrade se vincula al primitivismo, pero las implicaciones de este gesto son muy diferentes a las que supone la adopción del caníbal en la vanguardia europea. En ambos casos, existe una pregunta relativa a los orígenes, pero mientras en Europa se interesan por unos orígenes más bien abstractos, que se refieren a los impulsos instintivos, creativos y a un tipo de pensamiento mítico-poético, para Oswald está en juego la exploración de unos orígenes relativos a su pasado histórico. Si en el contexto europeo el primitivismo supone una ruptura radical con una tradición cultural propia, en el brasileño pretende una recuperación. Es más, Rosalind Krauss ha señalado que las vanguardias europeas, en su búsqueda de la originalidad, intentaron no tanto rechazar o disolver un pasado determinado como alcanzar un “grado cero” de cultura, por lo que habrían asociado la

20 Citado por María Eugenia Boaventura en *A vanguarda...*, *op. cit.*, pág. 31.

21 A este objetivo responden los trabajos de historiadores como el citado Buarque de Holanda, dentro de un movimiento generalizado al que Jose Carlos Reis se refiere como “redescubrimiento de Brasil”, que privilegia el estudio de la historia del país como parte de la historia mundial, pero adaptándolo a las características y herencia cultural del medio brasileño. Ver Jose Carlos Reis, *As identidades do Brasil*, Fundação Getulio Vargas Editora, Río de Janeiro, 2006.

originalidad al sentido literal (y clásico) de origen: el de comienzo absoluto²². El movimiento antropófago, en cambio, sí pretende insertarse en una serie histórica, que pasa por el rechazo de un pasado muy concreto (“contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo no datado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César.”²³) y la recuperación de otro más remoto y difuso: el del indio antropófago. Por eso, la nueva cronología la marca la deglución del obispo Sardina.

El origen al que, según Krauss, querían adscribirse las vanguardias europeas lo asimilaríamos a un “origen-fuente”, mientras que en el caso brasileño estaríamos más cerca del “origen-remolino” reivindicado por Walter Benjamin²⁴. Para Didi-Huberman, “el origen así entendido no es la ‘cosa’ de la que todo proviene: es más bien un anacronismo, un proceso de desvío dialéctico. Una interrupción de la misma historia, su *apertura* a la vez hiriente (desfiguradora) y desveladora (portadora de un efecto de verdad)”²⁵. Anacronismo como el que viene a representar el antropófago de Oswald de Andrade en el Brasil de finales de los años 20, hiriente y desvelador, pues ¿cuáles podían ser los orígenes de un país como Brasil, cuyo devenir histórico se hallaba inextricablemente unido al de los viejos centros? Realmente, la pretensión de recuperar un fondo genuino anterior a la colonización (un “origen-fuente”) resultaba imposible, pues hacía ya mucho tiempo que este pasado se había perdido. La vida cultural brasileña, como la del resto de los países latinoamericanos, se había constituido como diferencia en el seno de la identidad europea, como desvío e imperfección, en tanto que constante proceso, nunca acabado. La reconstrucción del pasado pasaba por construir desde el presente, como sucede con el antropófago de Oswald. Si a través de esta figura el escritor quiso realizar un descenso a las fuentes, lo que vino a demostrar es que los orígenes estaban llenos de remolinos.

Leyla Perrone-Moisés habla al respecto de “una relación filial” con los centros, en el sentido de “indisoluble”, pues aun en el hipotético caso de que se

22 Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia...*, *op. cit.*, pág. 171. Para una valoración del concepto de modernidad en Oswald de Andrade, ver Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas: Polémicas, Manifiestos e Textos Críticos*, Editora da Universidade de São Paulo: Iluminarias, São Paulo, 1995, pág. 66.

23 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 50.

24 Walter Benjamin expone su concepto de “origen-remolino” en el prefacio de *El origen del drama barroco alemán*: “Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro”, citado por Georges Didi-Huberman en “El punto de vista anacrónico”, *op. cit.*, pág. 33.

25 *Ibid.*, pág. 33.

consiguiera “matar al padre”, el parentesco permanecería intacto²⁶. El elemento europeo que muchos brasileños deseaban apartar se encontraba en ellos mismos, constituyendo su propia identidad. Esta es la razón por la cual “el latinoamericano, quizás más que ningún otro sujeto regionalizado, no admite una cómoda clasificación bajo la rúbrica del ‘no occidental’. Después de todo, la gran mayoría de nosotros habla un idioma europeo, cree en dioses europeos y organiza, clasifica, divide y se ordena en el seno de tradiciones europeas: la universidad, el museo, el diccionario, el tesoro, la ley escrita, el gobierno”²⁷.

Mientras otros movimientos contemporáneos a la antropofagia procuran soslayar estos problemas, Oswald los afronta a partir de la condición construida de su antropófago, que no trata de ocultar. En efecto, una de las primeras cosas que llama nuestra atención es que recurre a fuentes europeas para elaborar la figura que había de representar el fondo genuino de Brasil, por lo que no niega el parentesco, sino que lo pone de manifiesto, haciendo de la diferencia y el anacronismo su origen fundador. Esto tendrá importantes repercusiones a la hora de definir una identidad nacional fundamentada en el antropófago, como comentaré después.

Tanto Oswald como sus compañeros poco tenían ya que ver con los indios tupí que un día habitaron las inmediaciones del Amazonas y, en cualquier caso, su aproximación dista de ser rigurosamente etnográfica. Lo que los caníbales tupí ofrecían era un símbolo de un pasado libre del dominio colonial (“nunca fuimos catequizados”²⁸), capaz de representar todo lo que la metrópolis había reprimido y que ahora era necesario rescatar. También otros movimientos utilizaron la imagen del indio como referente de un pasado genuino, pero de un indio edulcorado, domesticado por la tradición occidental, el indio vestido del romanticismo brasileño, que Oswald de Andrade no dudaba en tachar de “macumba para turistas”. El antropófago oswaldiano, sin embargo, no es un indio *de caja de galletas*, sino un caníbal, que opone desnudez y salvajismo “contra el indio de estandarte [*tocheiro*]”²⁹. Nos encontramos con un personaje *incisivo* en múltiples aspectos: es

26 Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” en *Estudos Avançados*, (Instituto de Estudos Avançados da USP), vol. 11, n° 30, mayo/agosto, 1997, pág. 246.

27 Adriano Pedrosa, “Orden y corpo”, *Lápis*, n° 134-135, 1997, pág. 71 (un doble número dedicado a Brasil). Por esta razón, Haroldo de Campos señala que la relación entre las culturas occidentales y latinoamericanas no está determinada por la alteridad, sino por la idea del doble, un doble que llega a adquirir connotaciones siniestras. Ver Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *Boletim Bibliográfico-Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 44, Enc./Dic. 1983. Homi Bhabha analiza esta cuestión en “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”, *El lugar de la cultura*, *op. cit.*, donde afirma que el parecido mimético del sujeto que ha sido colonizado con respecto al colonizador puede suponer una amenaza para este último.

28 Esta frase se repite varias veces en el *Manifiesto antropófago*.

29 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 51.

sarcástico, altivo y está dispuesto a devorar a los occidentales. Además, el prototipo que presenta el *Manifiesto antropófago*, que se concreta en el “bárbaro tecnizado”, contamina la imagen del indio natural con la modernidad técnica. Aunque cierta idealización (y mitificación) del pasado no es ajena al movimiento antropófago, procuran contrarrestarla con las sombras de una figura que, sin duda, viene a destruir el pedestal de sentimientos nobles del indianismo tradicional³⁰.

Construcción del antropófago: deglutir la herencia europea

Si de lo que trata la antropofagia es de deglutir la influencia europea, la propia figura del antropófago es un buen ejemplo de la dinámica que pretende desencadenar. Éste se presenta como un crisol de elementos europeos asimilados críticamente, dando lugar a una configuración distinta, en la cual resulta determinante el nuevo emplazamiento de dichos elementos. A continuación, propongo rastrearlos tomando como guía el *Manifiesto antropófago*.

Uno de los rasgos en el que insiste el Manifiesto es el carácter combativo del antropófago y su predisposición a la venganza: “teníamos la justicia codificación de la venganza”; “pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como Jaboti”; “absorción del enemigo sacro”...³¹ A estas citas habría que sumar todos los personajes e ideas contra las que se declara el Manifiesto. Aquí podemos reconocer la caracterización de los indios tupí que aparece en los relatos de viajeros y que Oswald debió manejar para recrear las costumbres de los antropófagos brasileños. Aunque el Manifiesto no cite expresamente a ninguno de ellos, en la *Revista de Antropofagia* sí aparecen los nombres de Hans Staden y Jean de Léry, dos de los autores más populares en este género. Ambos afirman que los tupí no comían carne humana para satisfacer una necesidad alimenticia, ni tampoco por gula, sino por una profunda hostilidad hacia el enemigo, es decir, por venganza.

En particular, Hans Staden presta especial atención al papel que las mujeres desempeñan en el ritual de preparación de las víctimas, resaltando su brutalidad y el hecho de que después ingieran las partes del cuerpo que más rechazo suscitan. Asimismo, señala la importancia que los indios atribuyen a los sueños debido a su

30 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 26.

31 Todas estas citas pertenecen al *Manifiesto antropófago*.

carácter premonitorio³².

Quizás lo que más destaque del relato de Jean de Léry es su tono relativista, que lo coloca como un claro precedente de Montaigne, del que trataré a continuación³³. El autor subraya la bestialidad de los indios tupí con ánimo de establecer un término de comparación con la barbarie de la sociedad occidental³⁴. De Léry acabará minimizando las horribles acciones cometidas por los caníbales porque, al fin y al cabo, suceden contra sus enemigos, mientras los europeos son capaces de la máxima brutalidad entre iguales. El autor ofrece incluso ejemplos de canibalismo europeo no precisamente metafóricos³⁵.

Cabe destacar la importancia que en estos libros juegan las imágenes, que exploran los aspectos más sensacionalistas y terroríficos de la sociedad tupí, incidiendo en su salvajismo. En el libro de Staden, apenas dos capítulos se refieren por extenso al canibalismo, pero de sus veinte imágenes, nueve representan actos relacionados con la antropofagia. En el libro de De Léry, sorprende la crudeza de las imágenes, en contraste con el corte relativista y el tono objetivo de su relato³⁶.

32 Hans Staden fue un marinero alemán que vivió en el siglo XVI y llegó a las costas de Brasil en un buque mercante portugués. Tras un naufragio y según nos cuenta él, fue capturado por los indios tupí y obligado a convivir con ellos durante un tiempo, mientras esperaban el momento adecuado para devorarlo. Pero Staden habría conseguido escapar, volver a su tierra natal y escribir el libro en el que ofrece el testimonio de su cautiverio: *Wahrhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft der Wilnen Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America* (*Hans Staden: la verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, que viven en el Nuevo Mundo llamado América*), editado en 1557. El libro se tradujo a varios idiomas, entre ellos al español, y fue un éxito en toda Europa, donde las nuevas historias sobre caníbales suscitaban una enorme curiosidad. Consta de dos partes: la primera narra su cautiverio y la segunda es una especie de tratado sobre la tribu de los tupí. En la edición portuguesa (*A Verdadeira Historia dos Selvagens...*, Dantes, Río de Janeiro, 1999), los capítulos sobre las costumbres caníbales de los tupís son los siguientes: 26 (“Porque devoram seus inimigos”), 27 (“Como se preparam quando querem emprender uma excursão guerreira na terra dos seus contrários”) y 29 (“Solenidades dos selvagens por ocasião da matanza e devoramento dos seus inimigos. Como executam êstes e como os tratam”).

33 Jean de Léry fue miembro de la Iglesia reformada calvinista, misionero y escritor francés que vivió entre los siglos XVI y XVII. En 1557 llega a Brasil con un grupo de protestantes, asentándose en la colonia francesa fundada por Villegagnon, en una isla de la bahía de Río de Janeiro. Posteriormente, se desplaza a tierra firme y vive cerca de los indios tupí, cuyas costumbres antropófagas describe en su libro *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brasil* (1578), junto a las de otros indígenas brasileños. Las citas pertenecen a la edición portuguesa, *Viagem á Terra do Brasil*, Universidade de São Paulo, 1980, págs. 148-156.

34 *Ibid.*, pág. 115.

35 Jean de Léry se refiere a ciertos conflictos políticos y religiosos que por aquella época acontecían en Italia y Francia, así como a asesinatos sanguinarios capaces de cometer actos de canibalismo real, en Jean de Léry, *Viagem...*, *op. cit.*, pág. 155.

36 Léry se preocupa incluso de subrayar el error de los que representan a los caníbales brasileños como si fueran cocineros europeos, colocando a sus víctimas en pinchos y barbacoas, imágenes que el autor relaciona con historias de ficción como el *Pantagruel* de Rabelais.

Imágenes todas ellas que aún pesan en el imaginario colectivo y han influido en nuestra visión sobre el *otro*³⁷.

De hecho, fueron imágenes y relatos como estos los que difundieron la fama caníbal de ciertos habitantes de Brasil y conformaron una idea de los tupís como pueblo vengativo y orgulloso, regido por una mentalidad prelógica, con sus mujeres a la cabeza de un salvajismo exacerbado. El carácter testimonial de los relatos les confiere verosimilitud, aunque, sin duda, están predeterminados por el discurso colonial³⁸. No obstante, Oswald aprovecha esta caracterización y la transforma en beneficio propio a partir del uso que le da: los tupí son altivos, lo que les lleva a una defensa sin límites de su sociedad y su cultura; son irracionales, lo que les convierte en surrealistas *avant la lettre* (“ya teníamos la lengua surrealista”³⁹) y las mujeres, las más salvajes entre los salvajes, están destinadas a ocupar un lugar de honor en su utopía revolucionaria, de carácter matriarcal; pero, sobre todo, *son antropófagos*, lo que expresa su astucia frente al colonizador, incorporando de él los elementos que le son beneficiosos⁴⁰. Oswald desprecia el relativismo de De Léry para afirmar con orgullo esta conducta: “Sólo la antropofagia nos une”, tal es la frase con la que abre su Manifiesto⁴¹.

En manos de Oswald, los relatos de los viajeros dejan de ser una descripción tendenciosa de la vida de los salvajes y se convierten en documento estratégico para la construcción de una tradición libre del colonizador y en abierta oposición

37 Frank Lestringant se refiere a esta circunstancia en “A estranha familiaridade da antropofagia: fantasias eucarísticas (séculos XVI-XIX)” en *Um e/entre Outro/s*, *op. cit.* El autor indica que la presencia de la antropofagia dentro de las controversias sobre la eucaristía y el dogma de la transubstanciación estuvo influenciada por este tipo de ilustraciones y por los relatos de los viajeros del “Nuevo Mundo”.

38 En su libro sobre el mito del canibalismo, W. Arens comenta el relato de Hans Staden y otros que se han considerado relaciones de primera mano sobre el canibalismo, pero que, como trata de demostrar, son incapaces de resistir un análisis riguroso y desprejuiciado. Un dato curioso que aporta Arens para apoyar su tesis es que ciertos elementos se repiten de un relato a otro de forma casi literal, lo que les restaría credibilidad; por ejemplo, en el texto de Staden, el indio que va a matar al prisionero le dice: “Yo soy el que te matará, porque tú y los tuyos han matado y comido a muchos de mis amigos”. Prácticamente la misma frase se repite en los relatos de Bartolomé de las Casas, Jean de Léry y Montaigne sobre los canibales, en una especie de plagio que hace pensar que existe una estructura determinada de antemano para este tipo de textos. Citado por W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.*, págs. 35 y 36.

39 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 49.

40 Recordaríamos aquí la distinción que Lévi-Strauss establece en *Tristes trópicos* entre sociedades antropófagas (que incorporan a sus enemigos) y sociedades antropoémicas (que los expulsan de la sociedad). Aunque el canibalismo suele contemplarse como destrucción desde el lado del nosotros, otros descubren en él la incorporación beneficiosa de elementos. Sobre el sentido de las incorporaciones canibales, ver también Peggy Reeves Sanday, *El canibalismo como sistema cultural*, *op. cit.*, y Marvis Harris, *Bueno para comer...*, *op. cit.*

41 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 47.

a él. “Allí viene nuestra comida saltando [*pulando*]”⁴², la frase que Hans Staden pone en boca de los tupí para resaltar sus crueles instintos frente al occidental, es la que la *Revista de Antropofagia* elige para la portada de su primer número. El nuevo movimiento ya tenía un lema.

Oswald también recurre a ciertos autores clásicos de la literatura sobre el salvaje como son Montaigne y Rousseau, expresamente citados en el *Manifiesto antropófago* y a su vez en la *Revista de Antropofagia*.

En el célebre texto que Montaigne dedica a los caníbales dentro de sus *Ensayos*, el autor critica la actitud de la sociedad de su época frente a otras culturas y defiende una postura relativista, pues “cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres”⁴³. Para demostrarlo, describe el modo de vida de aquellos que son calificados como tal, basándose en el testimonio directo de un hombre que vivió durante varios años “donde Villegagnon tomó tierra”⁴⁴. El cuadro que ofrece es un elogio del estado natural, que supera incluso a la Edad de Oro. Nada, pues, tendrían de bárbaras estas gentes, a no ser el estar “aún muy cerca de la inocencia original”⁴⁵. Ni siquiera la práctica del canibalismo puede acusarlos de tal cosa, pues aunque dista de ser una actividad meritoria, “hay mayor barbarie en el hecho de comer un hombre vivo que en comerlo muerto”⁴⁶. Es decir, sería más cruel la tortura que una práctica inserta en un ritual, a la que el autor vincula, en último término, con el valor frente al enemigo.

Del mismo modo que Montaigne se refiere metafóricamente a la tortura y también al lucro como formas de canibalismo, Oswald contempla una “baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo—la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato”⁴⁷. Pero sus propósitos son muy distintos. Montaigne pretende realizar una crítica de su sociedad con la intención de mejorarla, mientras la acusación de Oswald quiere desplazar la gastada sociedad europea en favor del matriarcado de Pindorama.

Oswald va a configurar el modo de vida de su antropófago a partir del “esta-

42 *Revista de Antropofagia*, n° 1, 1ª edición, mayo 1928, pág. 1.

43 Michel de Montaigne, “Capítulo XXXI. De los caníbales”, *Ensayos completos*, Orbis, Barcelona, 1984, pág. 267.

44 Tales son las palabras que Montaigne utiliza para referirse a la zona de Brasil colonizada por Francia en “Capítulo XXXI. De los caníbales”, *op. cit.*, pág. 263, que aparecerán como cita paródica en el *Manifiesto antropófago*.

45 *Ibid.*, pág. 268.

46 *Ibid.*, pág. 272. Para una crítica al texto de Montaigne y su actitud relativista, ver Tzvetan Todorov, “Montaigne”, *Nosotros y los otros*, *op. cit.* Según este autor, Montaigne juzga positivamente la vida de los caníbales basándose en los ideales de la Antigüedad clásica, de manera que proyectaría sobre el *otro* una imagen de su propia tradición cultural, mientras “el otro jamás es percibido ni conocido” en sí mismo. Roger Bartra también comenta el texto de Montaigne sobre los caníbales en “El salvaje salvador y el salvaje salvado”, *El salvaje en el espejo*, *op. cit.*, y Roger Célestin en “Montaigne: The Private, Savage Self”, *From Cannibals to Radicals...*, *op. cit.*

47 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 51.

do natural” que describe Montaigne y de ciertos elementos del “hombre natural” de Rousseau. Antes de concretar este modo de vida, me gustaría destacar que el antropófago comparte con el “hombre natural” de Rousseau un estado híbrido de salvajismo y civilización, que viene a matizar la tradicional oposición entre naturaleza y cultura⁴⁸. Rousseau propone un equilibrio entre desarrollo civilizatorio y pureza primitiva, no una vuelta a un estado de naturaleza total. Paralelamente y no sin cierta ironía, el antropófago oswaldiano saluda el progreso tecnológico a pesar de su vida natural, reconociéndose en el “bárbaro tecnizado” de Keyserling: “la fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre”⁴⁹.

Atendamos, ahora sí, a los rasgos que definen el modo de vida del antropófago: carencia de propiedad privada y de jerarquías (“ya teníamos el comunismo”, “teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes dignarios”); exaltación de la naturaleza, en la cual se basan la religión y las leyes (“hijos del sol”, “el país de la cobra grande”, las deidades Guaracy o Jacy que cita el Manifiesto); desconocimiento de las prohibiciones sexuales (“lo que atrapaba la verdad era la ropa”, “contra la realidad social, vestida y opresora”), de las letras y de las ciencias (“nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales”, “nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros”); una vida plena de ocio, marcada por los instintos (“el instinto Carahiba”), la inocencia y la alegría (“antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil había descubierto la felicidad”; “la alegría es la prueba de fuego”)⁵⁰.

Oswald asimila la utopía primitivista procedente de Europa, pero con diferentes cometidos a los de Montaigne o Rousseau. Para estos autores, las buenas costumbres de los *otros* sólo son un medio para comprender y mejorar su propia sociedad⁵¹. La existencia real del *otro* es obliterada, pues éste simplemente funciona como un concepto cuyo contraste ofrece a los *mismos* la posibilidad conocerse mejor. De hecho, Montaigne admite que no dice “los otros” más que para decirse mejor y Rousseau reconoce abiertamente que su “hombre natural” es una ela-

48 Roger Bartra analiza el “hombre natural” de Rousseau en “Los ciudadanos de la naturaleza”, *El salvaje artificial*, *op. cit.*, y afirma respecto a él que, paradójicamente, civiliza al “primitivo” para transformarlo en figura ideal. Todorov analiza críticamente el pensamiento de Rousseau en relación al *otro* en Tzvetan Todorov, *Nosotros...*, *op. cit.*

49 El término “bárbaro” no tiene aquí un sentido peyorativo, sino que se presenta como tipo ideal dentro de la utopía revolucionaria de Oswald de Andrade.

50 Todas estas citas pertenecen a Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopía...*, *op. cit.*, págs. 47-52.

51 “Las buenas costumbres de los otros” es el nombre de uno de los capítulos del libro de Tzvetan Todorov que vengo citando. El autor señala en él la convergencia entre primitivismo y utopía: la contrapartida de las descripciones del modo de vida del buen salvaje sería la crítica de los artificios de la sociedad occidental con el propósito de transformarla. Véase Tzvetan Todorov, *Nosotros...*, *op. cit.*, pág. 312.

boración conceptual que no debe confundirse con los indígenas de América⁵². En definitiva, no se trata de entender las condiciones de vida de otros pueblos, sino de “encontrar en lo más profundo de la civilización los impulsos que puedan preservarla de la barbarie”⁵³.

El antropófago de Oswald también es una construcción, pero no consiste ya en la oposición de un *otro*, sino en una figura que los brasileños podían reconocer como propia. Más que apuntar a lejanos paraísos, el antropófago pretende descubrir el modo de vida de los antepasados, incluso en su carga mítica. Además, Oswald realiza una denuncia implícita de la brutalidad de las empresas coloniales saludando el estado natural, pues ellas habrían provocado la extinción de este modo de vida (lo cierto es que los indios sí fueron catequizados, en contra de lo que afirma el Manifiesto). Por eso, antes que procurar la renovación de la misma civilización que permitió ese desastre, sería mejor ofrecer una nueva utopía revolucionaria procedente de los márgenes, capaz de sustituir el dominio de la decadente Europa por el impulso de sociedades más jóvenes. A pesar de su aproximación, nada etnográfica, podemos afirmar que Oswald está interesado en la existencia real de la alteridad, y si absorbe “el buen viento de la alteridad redentora”, es para hacerlo soplar en la dirección de los *otros*, que son ellos mismos⁵⁴.

Otro autor que aparece citado en repetidas ocasiones en el *Manifiesto antropófago* es Freud, especialmente a partir de su libro *Tótem y tabú*. El Manifiesto propone en más de una ocasión la “transformación permanente del Tabú en tótem”, pero con un sentido opuesto al que le concede Freud. Si para éste significa suprimir todo tipo de acción parricida y caníbal en favor de la interiorización de la autoridad paterna (el superego), para Oswald supone convertir la antropofagia en la “única ley del mundo”, transformando un principio hostil en algo favorable. El Manifiesto identifica el mundo colonial con el patriarcado, con “el pater familias y la creación de la Moral de la Cigüeña”, así que el parricidio caníbal no debe sublimarse, sino exaltarse: implica la liberación del dominio colonial y el inicio de una nueva etapa para Brasil (marcada por una deglución, como ya señalé). La antropofagia es la vacuna que “evita todos los males identificados por Freud, males

52 Por esta razón, Bartra encuentra injustas las acusaciones que Todorov lanza sobre Montaigne, pues el filósofo reconoce que su cometido es hablar de sí mismo y de su propia sociedad, aunque se base en el testimonio de un hombre que ha estado en Brasil. Por su parte, Rousseau se propone conocer un estado “que no existe ya, que tal vez nunca existió, que probablemente no existirá jamás”, pero del cual es necesario tener conceptos justos para poder juzgar bien nuestro estado presente (Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, citado por Bartra en *El salvaje artificial*, *op. cit.*, pág. 303. Esta es una cita a la que también acude Lévi-Strauss en su discurso en honor a Rousseau). Todorov critica la actitud de Rousseau en *Nosotros...*, *op. cit.*, pues si bien nos advierte de no identificar al hombre salvaje con los indígenas reales, en ocasiones olvidaría su propia recomendación y procedería a asimilarlos.

53 Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, *op. cit.*, pág. 259.

54 Roger Bartra utiliza esta expresión en relación al caníbal de Montaigne en *El salvaje en el espejo*, *op. cit.*, pág. 259.

catecistas”, es decir, males heredados de la colonización, que son los que aquejan a los “llamados pueblos cultos y cristianizados”. El Manifiesto a su vez declara: “estamos fatigados de todos los maridos católicos sospechosos puestos en drama. Freud acabó con el enigma mujer y con otros sustos de la psicología impresa”; a “todos los importadores de conciencia enlatada”, opone “la existencia palpable de la vida”. Así que la transformación del tabú en tótem significa también, en un sentido más amplio, la liberación de todo lo que la moral burguesa y occidental reprime, la liberación del instinto caraíba, caníbal.

Freud defendía que el factor represivo era necesario para el progreso civilizatorio, por eso los caníbales, que no reprimirían sus instintos, figuraban para él entre los pueblos más atrasados del planeta⁵⁵. En cambio para Oswald, lo que marca el desarrollo de una sociedad es el instinto antropofágico: “lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, se torna electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia”⁵⁶. Aunque no es la especulación lo que valora el Manifiesto, sino la mentalidad prelógica y mágica: “no tuvimos especulación. Pero teníamos adivinación”; “suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por las rutas [roteiros]. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas”. Esto coincide con la caracterización del pensamiento primitivo que ya conocemos, pero mientras Freud lo considera un signo de atraso, Oswald lo convierte en un elemento de progreso y hace del pensamiento antropófago un precedente nada menos que de las vanguardias; recordemos que, según el Manifiesto, ellos *ya tenían* la lengua surrealista...

55 Aquí podemos reconocer esa transposición del complejo de Edipo al proceso de desarrollo de las sociedades que Freud introduce en textos como *Tótem y tabú*, *op. cit.*

56 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 51 (transcribo la palabra “ciencia” tal y como aparece en el Manifiesto).

Estrategias para entrar y salir de las fuentes europeas: la parodia y el collage⁵⁷

Al devorar las fuentes europeas, el antropófago oswaldiano repite algunos de los estereotipos recurrentes del primitivismo europeo, que se refieren tanto al indio edénico de la Edad de Oro como al salvajismo brutal del caníbal. Pero, como veíamos, esta apropiación les otorga otro significado. No consiste en una simple inversión de su sentido original, sino en una dislocación, que descentraliza estos discursos al trasladarlos a su lugar de referencia. El *salvaje artificial* que manejan los autores europeos es obligado a confrontarse, si no con un salvaje real, sí con una alteridad real y es en este enfrentamiento en el que se produce una transgresión de estos modelos y una ruptura con la instrumentalización del *otro*. Ahora “los tópicos del exotismo (...) se transforman en valores prospectivos”⁵⁸ y se disponen a hablar con la voz del colonizado, que de receptor pasivo pasa a ser un emisor reivindicativo. De modo que el antropófago de Oswald participa de la tradición europea, pero también la desautoriza desde su posición excéntrica, por eso podemos considerar la antropofagia como una estrategia eficaz para *entrar y salir* de las fuentes europeas.

El antropófago procede así a atacar algunos mitos bien establecidos por la tradición occidental en torno a la figura del salvaje, y no sólo éstos, sino los mitos de la cultura oficial de Brasil, especialmente aquellos vinculados a la retórica patria que se había apropiado de la figura del indio. El Órgano de la Academia Brasileña de las Letras se transforma en la *Revista de Antropofagia* en “Órgano de la Antropofagia Brasileña de las Letras” y el Manifiesto convierte al indio patrioter en figura de carnaval: “nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Haciendo de Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses”⁵⁹.

Es cierto que el antropófago también posee una vertiente mítica, pues aporta ese origen no europeo demandado por el nacionalismo, que ya sólo podía ser

57 Parafraseo aquí el título del libro de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México D.F, 1990. Por otro lado, “parodia” y “collage” son dos conceptos que aparecían en un conocido texto de Gregory L. Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, donde los propone como instrumentos para desafiar a una crítica “realista” basada en la noción de “verdad”. Significativamente, este texto fue incluido en la compilación sobre la posmodernidad llevada a cabo por Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1983 (trad. cast.: *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985), por lo que me atrevería a afirmar que ya en la antropofagia podemos encontrar la utilización de algunos de los procedimientos que se considerarán característicos de la posmodernidad.

58 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 14.

59 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 49.

mítico⁶⁰. Pero, en palabras de Benedito Nunes, se trata de un mito que incide sobre la historia para criticarla y, comparado con los que manejan las corrientes más conservadoras, resultaría ser “un anti-mito”⁶¹. Llegamos así a una de las claves del antropófago de Oswald: ser una figura mítica que opera desmitificando. De este manera, la mentalidad prelógica del indio está “para que el Sr. Levy Bruhl la estudie”, la Edad de Oro va acompañada de “todas las girls” y el nombre del colonizador francés que cita Montaigne se brasiliza como “Villeganhon”, por citar algunos de los ejemplos presentes en el *Manifiesto antropófago*⁶². Al criticar otros mitos, el antropófago acaba por cuestionar su propia condición, por eso los antropófagos pueden proclamar: “antes: contra los otros; después: contra los otros y contra nosotros mismos”⁶³.

Existen dos operaciones especialmente eficaces a la hora de considerar la labor desmitificadora de la antropofagia: la parodia y el *collage*, que Maria Eugenia Boaventura analiza en su pormenorizado estudio sobre la *Revista de Antropofagia*⁶⁴. En efecto, éstos son los procedimientos insignia de la publicación, donde acostumbran a mezclarse y solaparse, ya que el *collage* tiende a producir un efecto paródico sobre los textos de los que se apropia y la parodia procede con frecuen-

60 En este sentido, Perrone-Moisés ha señalado que el indio resultaba muy ventajoso a causa de su práctica extinción, que hacía que se prestara bien a todo tipo de fantasías sobre el origen. Por otra parte, también funcionaba como “pantalla” frente a los negros, no extinguidos y demasiado próximos, que además suscitaban la espinosa cuestión de la esclavitud en Brasil. Ver Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxos do nacionalismo literario...”, *op. cit.*, pág. 250. Para una crítica de la explicación del carácter nacional a través de la raza, ver el estudio clásico de Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*, (1954), Pioneira Editora, São Paulo, 1969.

61 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 26.

62 Los párrafos completos del *Manifiesto antropófago* a los que pertenecen estas citas son los que siguen: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el Sr. Levy Bruhl la estudie”; “La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las girls [en inglés en el original]”. “Filiación. El contacto con el Brasil Caraíba. Oú Villeganhon print terre [en francés en el original]. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución surrealista y al bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminamos”.

63 *Revista de Antropofagia*, n° 1, 1ª edición, mayo 1928.

64 Precisamente, uno de los capítulos de su libro se titula “O cômico e a paródia na derrubada de mitos”. Ver Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda antropofágica*, *op. cit.* Podemos relacionar el énfasis que la autora pone en los términos “parodia” y “*collage*” con el texto de Ulmer citado en la nota 57, que seguramente conocía, dada la difusión que alcanzó y la proximidad de las fechas de publicación de uno y otro texto. Por su parte, Dawn Ades también ha destacado estos recursos, refiriéndose a la parodia como “canibalismo cultural por excelencia” y al *collage* como una de sus tipologías en “Dadá e surrealismo”, *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, catálogo de la XXIV Bienal de São Paulo, 1998, pág. 237.

cia por inserción de textos⁶⁵.

La parodia es un recurso vinculado al humor y muy valioso para sociedades en transición como las de Latinoamérica, donde funciona como instrumento para explorar y enfrentar contradicciones, por ejemplo, las relativas a la construcción de su propia historia⁶⁶. Como afirma García Canclini, “los pueblos recurren a la risa para tener un trato menos agobiante con su pasado”⁶⁷. Ésta actúa como un factor crítico, desestabilizador, que puede resultar muy efectivo porque se resiste a ser reabsorbido en un modelo autoritario; la risa nunca tiene cabida en ellos⁶⁸.

La parodia también puede entenderse como un procedimiento al que países como Brasil estaban abocados pues, tal y como afirma Leyla Perrone-Moisés, al ser “inventada por Europa como un mundo al lado, América tuvo siempre esa tendencia, voluntaria o involuntaria, de ser la parodia de Europa”⁶⁹. En otros términos, Roberto Schwarz señala que “la ideología hegemónica de Occidente hace de figura irrisoria, de manía entre manías” al ser trasladada a Brasil o, cuanto menos, produce una impresión de ingenuidad ante la realidad social del país⁷⁰. En el peor de los casos, esta situación genera ese carácter inauténtico o postizo que Brasil y otros países latinoamericanos han arrastrado a lo largo de su historia; en el mejor, conduce a cuestionar la supremacía de la voz occidental y crea la especificidad de estas culturas, tal y como pretende el antropófago de Oswald. No en

65 Más allá de la parodia y el *collage*, existe en el movimiento antropófago un esfuerzo por subvertir la autoridad tradicional del lenguaje, por desublimarlo como instrumento racional. Por un lado, mostrándolo en crisis, como reflejo de lo que acontecía en el ámbito social; por otro, recuperándolo para el humor. Algunos recursos que se emplean en la Revista y el Manifiesto son la invención de palabras (“orecular”, “católico-mensal”...), los pseudónimos ocurrentes o los errores ortográficos intencionados, que reproducen el lenguaje popular (“paiz”, “atrazez”, “assucar”...) o se asemejan a extranjerismos (“rythmica”, “technizado”, “tupy”, “dynamico”, “systema”...). Como señala Bakhtin, la inversión paródica de los valores dominantes ocurre en un lenguaje de plaza pública, como sucede en el carnaval (citado por Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda...*, *op. cit.*, pág. 32).

66 Otros textos interesantes sobre la relación entre antropofagia y parodia son: Emir Rodríguez Monegal, “Carnaval/antropofagia/parodia”, *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, jul./dic. 1979; Lucía Helena, *Uma literatura antropofágica*, *op. cit.*; Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica:...” , *op. cit.* Además, cabe señalar que la parodia desempeñó un papel fundamental en el resurgimiento de la antropofagia durante los años 60/70, tal y como analiza Celso Favaretto en su libro *Tropicália. Alegoria, alegria*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1979.

67 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, pág. 206.

68 El tono radical que adquiere la *Revista de Antropofagia* durante su segunda fase se manifiesta en un uso más extremo de los recursos humorísticos, que en ocasiones viran al tono panfletario e incluso ofensivo. Muchos compradores del *Diário de São Paulo* comenzaron a devolverlo, lo que finalmente obligó a eliminar la página dedicada a la revista.

69 Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxos do nacionalismo literario...” , *op. cit.*, pág. 257.

70 Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, introducción en *Ao Vencedor, as Batatas* (1977), Ed. 34, São Paulo, 2000, pág. 27.

vano, la estrategia antropofágica ha sido calificada de alegoría de los procesos de formación cultural no sólo de Brasil, sino de toda América Latina⁷¹.

El procedimiento *collage* que utiliza la revista implica la inserción de textos en una nueva estructura, “préstamos” que aparecen de manera literal o con ligeras variaciones y que pueden considerarse una variedad específica dentro del proceso de devoración antropofágico⁷². En ocasiones, los textos vienen entrecomillados, otras veces no; según el contexto en el que se inserten, pueden leerse en su sentido original o con uno inverso, pero siempre se los obliga a resonar con otra voz. La duplicidad creada por la cita fuerza a la reinterpretación, lo que desemboca en un interesante juego intertextual que podemos extrapolar a toda apropiación antropofágica. Asimismo, el uso del *collage* se relaciona con las yuxtaposiciones creadas en el ámbito surrealista, que Clifford reunía precisamente bajo la denominación de “cultura/*collage*”, como sabemos⁷³. En ambos casos, la cultura se concibe como algo fragmentario, como un compendio de documentos que ofrecen otras posibilidades de montaje y en el que no es extraño ver combinarse realidades del todo ajenas.

Tanto la parodia como el *collage* producen una alteración del significado original de los elementos asimilados, ya sea a través del humor, de la intertextualidad o de ambos. Tomemos una de las citas paródicas más célebres del *Manifiesto antropofago*: “Tupy or not tupy, that is the question”. Con ella, “Oswald hace del estilo de monólogo hamletiano un objeto, lo vacía de su contenido, lo mecaniza, lo torna excéntrico y después lo transforma en cliché. Así, la frase se repite suelta en la revista. Reteniendo la forma y el estilo del modelo, su contenido es desacralizadoramente sustituido, produciendo así la comicidad”⁷⁴. El dilema brasileño de la dependencia cultural se resuelve forzando a Shakespeare a participar en su enunciación y no ofrece otra alternativa que la de optar por la antropofagia. Por

71 Esta interpretación de la antropofagia está bastante extendida en Latinoamérica. Comentaré sus implicaciones en el capítulo dedicado a la XXIV Bienal de São Paulo, que precisamente trabajó con esta idea, como pone de manifiesto el texto de Rina Carvajal, comisaria del tramo dedicado a Latinoamérica. Ver Rina Carvajal, “Rutas-América Latina” en *Roteiros*, catálogo para la XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

72 María Eugenia Boaventura cita también los términos “bricolaje” y “montaje”, pero prefiere usar el de “*collage*”. Recordemos que la metáfora del bricolaje fue introducida por Lévi-Strauss para comprender el pensamiento mítico, con el que Oswald de Andrade habría pretendido vincularse a partir de la figura de su antropófago. Por su parte, Gregory L. Ulmer afirma que “el ‘*collage*’ es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el ‘montaje’ es la ‘diseminación’ de estos préstamos en el nuevo emplazamiento”, destacando su ruptura con la continuidad del discurso y la univocidad. Un modo de proceder claramente afín al de la *Revista de Antropofagia*. Además, Ulmer habla de los modelos “parásito” y “saprófito”, refiriéndose al préstamo y a la cita en términos alimenticios, lo que viene a subrayar la relación que propongo. Ver Gregory L. Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, *op. cit.*

73 James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *op. cit.*

74 María Eugenia Boaventura, *A vanguarda... op. cit.*, pág. 89.

otra parte, el hecho de que la frase se repita a lo largo de la Revista apunta a esa actitud desmitificadora que termina por alcanzar a los propios burladores⁷⁵. Al citarse a sí mismos, los antropófagos consiguen un efecto autoparódico y referente al mismo tiempo, algo muy frecuente en la segunda edición de Revista, nada menos que a partir de sentencias pertenecientes a su texto fundador, el *Manifiesto antropófago*.

Otra desautorización interesante provocada por la parodia y el *collage* en su acción desmitificadora es la que se refiere a la distinción tradicional entre civilización y barbarie. La brutalidad de la empresa colonial y la violencia que las sociedades occidentales albergan en su seno llevan a cuestionar la pertinencia de ambos términos, ya que aquellos que ostentan el monopolio de la civilización pueden ser *los más salvajes entre los salvajes*. En uno de los números de la Revista leemos: “Esa tierra es nuestra empresa”. Estas palabras, colocadas en boca de la Iglesia, sugieren algunas verdades no reconocidas sobre la colonización. Siguiendo la doble acepción de “empresa”, la Iglesia se autorretratada involuntariamente como un estamento corrupto, que considera la evangelización como una actividad lucrativa y parece capaz de utilizar cualquier medio para alcanzar su objetivo. No es extraño entonces que D’Alambert *afirme* en la Revista: “la barbarie dura siglos. Parece que sea nuestro elemento: la razón y el buen gusto no hacen sino pasar”⁷⁶. Por citar un ejemplo más entre muchos otros, cabe mencionar ciertas secciones de la Revista, como “Los clásicos de la Antropofagia” o “Los románticos de la Antropofagia”, que presentan a autores de cierto reconocimiento como si fueran sus colaboradores, Montaigne o Jean de Léry entre otros, haciendo que sus palabras pasen a apoyar las tesis del movimiento antropófago. Así, según una cita de Montaigne incluida en uno de los números, el canibalismo sería “como la ciencia ética de las tribus”⁷⁷.

También se desautoriza la dicotomía centros-periferias. Asistimos aquí a un intento de subvertir el curso de la historia, por el cual los denominados “subalternos” se colocarían al frente. En el *Manifiesto antropófago* encontramos ejemplos como los que siguen: “hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belem de Pará”; “queremos la revolución Caraíba. Mayor que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”; “Ya teníamos el comunismo”. Presentando la revolución caraíba como prototipo, el pensamiento salvaje como precedente y al hombre natural como modelo de los derechos humanos, Europa pasa a depender de la utopía antropofágica. El destino del viejo continente está sentenciado: “de idea superior en idea superior,

75 Tal es el alcance que Bakhtin concede a la risa carnavalesca y, por esta razón, Boaventura la equipara a la risa paródica de la antropofagia, en *A vanguarda...*, *op. cit.* Sobre estas relaciones, ver también Emir Rodríguez Monegal, “Carnaval/antropofagia...”, *op. cit.* y Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica...”, *op. cit.*

76 *Revista de Antropofagia*, n° 3, 1ª edición, julio 1928.

77 *Revista de Antropofagia*, n° 2, 2ª edición, marzo 1929.

nosotros acabaremos por no tener más ideas”, dice Proudhon en las páginas de la Revista⁷⁸. Para Eduardo Subirats, se trataría sobre todo de “construir una mirada. No una mirada periférica ni tampoco una mirada central. Más bien la revisión de los discursos hegemónicos a partir de sus fronteras epistemológicas y territoriales; el cuestionamiento del centro desde la periferia”⁷⁹. Esto es también lo que sucede en el proceso de construcción de la modernidad brasileña, con el que abrimos nuestro siguiente apartado.

La modernidad en Brasil: hablar con voz propia un idioma internacional

La vinculación primitivista del antropófago de Oswald de Andrade apunta a una búsqueda de la que todavía no nos hemos ocupado: la de la modernidad. Ya sabemos que Oswald *descubre* en París el potencial moderno de la vertiente “primitiva” de la cultura brasileña. Antonio Cândido, gran estudioso brasileño de estas cuestiones en el ámbito literario, no duda en afirmar que el sustrato cultural del país era favorable a la aceptación de elementos que, en el caso de las vanguardias europeas, resultaban del todo ajenos: “el hábito que teníamos del fetichismo negro, de los calungas, de los exvotos, de la poesía folklórica, nos predisponía a aceptar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales. Nuestros modernistas se informaron pues rápidamente del arte europeo de vanguardia, [...] y plasmaron un tipo al mismo tiempo local y universal de expresión, reencontrando la influencia europea por un sumergimiento en el detalle brasileño”⁸⁰. Y todo esto lo afirma el autor en una fecha muy anterior al estallido de la dicotomía alta/baja cultura característico de la posmodernidad.

Pero vayamos por partes. La cuestión que se planteaba en la época modernista era cómo hacer para vincularse al movimiento de la llamada vanguardia “internacional” (europea, en realidad) sin caer en la dependencia de sus modelos. En otras palabras, cómo crear una vanguardia brasileña. Para conseguirlo, la reivindicación de la modernidad debía acompañarse de una defensa de la tradición autóctona, una articulación en la que el primitivismo parecía ayudar, como se desprende de la cita de Cândido. Sin embargo, enseguida emergían los proble-

78 *Revista de Antropofagia*, n° 6, 1ª edición, octubre 1928.

79 Eduardo Subirats, *Una última visión...*, *op. cit.*, pág. 114.

80 Antonio Cândido, *Literatura e Sociedade*, Nacional, São Paulo, 1965, pág. 145. Eduardo Subirats, por su parte, afirma que la propia realidad americana brindaba “elementos de una prodigiosa libertad que eran radicalmente modernos” en *Una última visión...*, *op. cit.*, pág. 148.

mas: ¿cómo combinar tradición y modernidad sin traicionar el espíritu renovador de las vanguardias? El primitivismo nativo levantaba además la espinosa cuestión de la identidad brasileña: ¿era realmente compatible la perspectiva nacional con el internacionalismo de las vanguardias?⁸¹. Estos dilemas se expresan en la época a través de corrientes primitivistas de distinto signo, que se corresponden a su vez con modos divergentes de entender el nacionalismo.

El grupo aglutinado por el manifiesto “Nhengaçu verde-amarelo” (1929) representa un uso de las fuentes primitivas asentado en el nacionalismo patrioterro, que tiene por símbolo a ese indio edulcorado del que ya hablé⁸². Este grupo propone una renovación en el seno de instituciones conservadoras y rechaza todo elemento que provenga del exterior, presentando a la vanguardia europea como amenaza de disolución nacional⁸³. Obviamente, este es un caso en el que el primitivismo se opone a la modernidad.

Para el movimiento antropófago, por el contrario, se trataba de “pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal”⁸⁴. Esta actitud ya venía anunciada por el *Manifiesto pau-brasil* (1924), en el que Oswald de Andrade expone por primera vez su concepción primitivista⁸⁵. El texto propone un encuentro entre “la selva y la escuela” (“da floresta e da escola”), es decir, entre el Brasil precolonial, por un lado, y la herencia y novedades llegadas de los centros, por otro. El propósito sería imbricar la cultura nativa con formas cultas y crear obras para la exportación. De ahí que Oswald titule su Manifiesto “pau-brasil”, uno de los productos más *exportados* por los colonizadores que, en su expolio, casi acaban con este tipo de árbol que da nombre al país. Todo un símbolo de la historia brasileña.

Siguiendo el camino abierto por el *Manifiesto pau-brasil*, el *Manifiesto antropófago* reivindica un pasado nativo que no es incompatible con la exaltación de las novedades vanguardistas, técnicas o científicas. Sin embargo, se muestra ya más

81 Leyla Perrone-Moisés destaca el esfuerzo de los primeros escritores latinoamericanos, que se veían obligados a “crear, al mismo tiempo, una patria y una literatura” y de los primeros vanguardistas, que debían “realizar la proeza de ser, al mismo tiempo, nacionalistas y cosmopolitas”. También señala el recurso a la inspiración primitivista para intentar ofrecer una solución a estos problemas en “Paradoxos do nacionalismo literario...”, *op. cit.*, págs. 247-251. Para una exposición clara y sintética de estas dificultades, véase Lucía Helena, *Modernismo brasileiro...*, *op. cit.*

82 Citado por Lucía Helena, *Modernismo brasileiro...*, *op. cit.*, pág. 78.

83 Así, el citado manifiesto afirma: “aceptamos todas las instituciones conservadoras, pues es dentro de ellas mismo que haremos la inevitable renovación de Brasil”. Plínio Salgado, uno de los firmantes, había colaborado en los primeros números de la *Revista de Antropofagia*, pero después se declararía en “guerra contra todo lo que, inculcándose brasileño, sea esencialmente extranjero”. Su caso es un claro ejemplo del viraje a la derecha que se fue produciendo entre algunos autores vinculados a la exaltación del elemento “primitivo”. Citado por Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda...*, *op. cit.*, pág. 21.

84 Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica: ...”, *op. cit.*, pág. 109.

85 Oswald de Andrade, “Manifiesto pau-brasil”, *A utopia...*, *op. cit.*, 1990.

combativo con la herencia cultural de las metrópolis (si bien el antropófago es un exponente de su asimilación), aunque lo que sus partidarios rechazan, sobre todo, es la tradición oficial y académica del país. Por eso invitan a “deglutir todo. Construir de nuevo. Destruye, pues toda creación viene de la destrucción”⁸⁶. Esta actitud les aproxima al espíritu iconoclasta de la vanguardia internacional, sin eliminar la perspectiva nacional del horizonte antropófago. De hecho, asumen como propia la tarea de crear una auto-imagen que acabe con el sentimiento de dependencia, pero entendiendo el nacionalismo como acción para vertebrar una realidad cultural abierta al exterior.

La cuestión de la identidad nacional es uno de los rasgos que más claramente diferencia al antropófago oswaldiano del caníbal surrealista, algo que nos enfrenta con las conflictos de un país postcolonial. La antropofagia respondería a la demanda de productos culturales propios, no imitativos, que surgía en el marco de una incipiente construcción nacional. Con su acción devoradora, el antropófago asimila los elementos europeos y los adapta a las peculiaridades del país, tratando de abordar problemáticas pertinentes a la realidad social y cultural brasileña. El antropófago cumpliría así con el requisito de ser una figura de creación nacional que procura una dialéctica con lo internacional.

Pero, ¿en qué consiste la asimilación antropófaga? ¿Es el mero trasplante de elementos de un contexto a otro el que modifica su sentido? Antonio Cândido así lo sugiere al afirmar que, incluso cuando se asimila un elemento ajeno sin apenas modificarlo, su significado cambia en función del nuevo contexto. Para García Canclini, por precario que sea el ámbito en el que se adoptan los elementos de los centros, de por sí “funciona como escena de reelaboración y estructura reordenadora de los modelos externos”⁸⁷. No obstante, Oswald se declaraba “contra la civilización importada” en su *Manifiesto antropófago*. Entonces, ¿qué diferencia existe entre este tipo de importación y la que se saluda por introducir las ideas de la vanguardia?

Para comprender en profundidad cómo opera la antropofagia, merece la pena que nos detengamos en lo que Roberto Schwarz denomina “tesis de la copia cultural”, uno de los males que afecta a las culturas periféricas del que se han ocupado numerosos autores. Esta tesis, según Schwarz, es una ilusión bien fundada en las apariencias, aunque no deja de tener su verdad relativa, y para desmontarla, es necesario atender a ciertos problemas de fondo⁸⁸.

Schwarz señala que el sentimiento afflictivo de civilización imitada que ha venido acompañando a Brasil (entre otros países) no estaría motivado por la imitación en sí, sino por la propia estructura del país, cuyas profundas desigualdades hacen que las ideas liberales y las de la modernidad europea aparezcan siempre

86 *Revista de Antropofagia*, n° 3, 2ª edición, marzo 1929. La frase “Destruye, pues toda creación viene de la destrucción” es una cita apropiada de Marcel Schwob.

87 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, pág. 78.

88 Sobre la tesis de la copia cultural, ver Roberto Schwarz “Nacional por subtração”, *op. cit.* y “As idéias fora do lugar”, *op. cit.*

como elementos postizos o “fuera de lugar”, ideas que, sin embargo, tampoco pueden ser descartadas en el camino hacia el desarrollo⁸⁹. Incansablemente, Brasil las manejaría en un sentido impropio, pero es precisamente este carácter “desafinado” el que constituye su especificidad⁹⁰. De lo que se trata es de pensar en esta problemática desprejuiciadamente, no en términos de falsedad, dependencia, imitación o error, sino como contradicciones que revelan la cara oculta de las ideas de la modernidad europea.

Homi Bhabha es otro autor que se ha expresado en términos similares, refiriéndose no ya al caso brasileño, sino al proceso de colonización en su conjunto: “el poder de la traducción poscolonial de la modernidad descansa en su estructura performativa, deformativa, que no se limita a reevaluar los contenidos de una tradición cultural, o a trasponer valores “trans-culturalmente”. [...] Es para introducir otro lugar de inscripción o intervención, otro sitio enunciativo híbrido, ‘inapropiado’ ”⁹¹. Esta es la razón por la que abría el presente capítulo afirmando que la modernidad en Brasil sólo podía ser heterodoxa. Las contradicciones, traducciones o supuestas imitaciones que la atraviesan no son una carencia, sino un “punto neurálgico por donde pasa y se revela la historia mundial”, además de componente activo de la cultura brasileña⁹². Trabajando con ellas, los creadores, lejos de ser dependientes, atienden a cuestiones de signo internacional y reflexionan sobre el proceso de colonización en su conjunto. Por eso Tadeu Chiarelli ha reivindicado con ironía un arte brasileño “traidor” respecto a los centros⁹³.

García Canclini, por su parte, señala que pensar los desajustes entre Modernismo cultural y modernización social en términos de dependencia descuida las preocupaciones de los creadores por los conflictos internos de sus sociedades y por buscar el modo de comunicarse con sus pueblos⁹⁴. Mientras, Antonio Cándido propone encarar “con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas

89 Néstor García Canclini también se ha referido a los desajustes entre modernismo cultural y modernización social en “Contradicciones latinoamericanas”, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, donde precisamente utiliza el texto de Schwarz “As idéias fora do lugar” para analizar estas cuestiones.

90 Antonio Cándido, en contraste, habla de “afinación” para referirse al intento de adaptar estos recursos en “Literatura y subdesarrollo”, *Ensayos y comentarios*, México-Campinas, FCE-Editora da Unicamp, 1995, pág. 380. Por otro lado, Schwarz señala que, en el caso de las artes, la adaptación siempre resultó más sencilla que en el caso de las ideas liberales, “pues [el arte] siempre tuvo el modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar o devorar todas estas maneras y modas, de modo que reflejasen, en su fallo, la especie de tortícolis cultural en que nos reconocemos”. Ver Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, *op. cit.*, pág. 26.

91 Homi Bhabha, “Conclusión. ‘Raza’, tiempo y la revisión de la modernidad” en *El lugar de la cultura...*, *op. cit.*, pág. 291.

92 Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, *op. cit.*, pág. 29.

93 Tadeu Chiarelli, “Arte traidora IN mam[na]oca”, MAM de São Paulo (catálogo de exposición), Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

94 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, pág. 72.

européas, pues éste no constituye una opción, sino un hecho casi natural [...]. Al ser considerada así, esta deja de ser [dependencia] para volverse una forma de participación y contribución al universo cultural al que pertenecemos”, siendo éste “el modo peculiar según el cual nuestros países son originales”⁹⁵.

Sugiero aquí que la antropofagia de Oswald de Andrade podría haber aportado una respuesta temprana al problema de la copia cultural. Aunque Roberto Schwarz la critica, porque considera que “la analogía con el proceso digestivo nada esclarece de la política y estética del proceso cultural contemporáneo” y “el sujeto de la antropofagia [...] es el brasileño en general, sin especificación de clase”, es innegable que la antropofagia introduce una ambivalencia en las principales oposiciones sobre las que se asienta la tesis de la copia cultural: propio/ajeno, nacional/extranjero, original/imitado. Aunque la antropofagia aún se mueve en el contexto de creación de una imagen nacional y, como tal, utiliza estos términos, su propia actuación tiende a desbaratarlos. Además, como el propio Schwarz concede, “por primera vez el proceso en curso en Brasil es considerado y sopesado directamente en el contexto de la actualidad mundial, teniendo algo que ofrecer al capítulo”⁹⁶. Este “algo que ofrecer” no es poco. Para Haroldo de Campos, gran defensor de “la razón antropofágica”, constituye la posibilidad de *hablar* la diferencia en los intersticios del código universal y repensarlo en su conjunto, una “torsión y contorsión del discurso que nos puede desensimismar del mismo” y que arruina la idea de una tradición cultural pura⁹⁷. Veamos entonces cómo opera la antropofagia en relación a las dicotomías que antes mencionaba.

La teoría de la copia propone una división maniquea según la cual el elemento europeo o bien se imita (dando lugar a una cultura extranjerizante) o bien se rechaza (eliminando todos los elementos no nativos para dar lugar a una cultura genuina), una división simplista a la que la antropofagia consigue escapar⁹⁸. En su formulación, Europa adquiere un estatus ambiguo: la figura del antropófago introduce elementos europeos en los orígenes del país y se declara no sólo abierto a las influencias extranjeras, sino principalmente atento a ellas: “sólo me intere-

95 Antonio Cándido, “Literatura y subdesarrollo”, *Ensayos...*, *op. cit.*, págs. 379-381.

96 Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *op. cit.*, págs. 37 y 38.

97 Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica...”, *op. cit.*, pág. 116. Silvano Santiago había desarrollado ideas similares en un texto anterior; “O entre-lugar do discurso latinoamericano”, en el que también contesta al problema de la imitación cultural en los países de América Latina, refiriéndose de pasada a la dinámica antropofágica que éstos pondrían en marcha como respuesta. Ver Silvano Santiago, *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, Perspectiva, São Paulo, 1978. Por otra parte, Campos utiliza la expresión “razón antropofágica” porque no limita la antropofagia a la elaboración de Oswald de Andrade, sino que encuentra su dinámica ya en el barroco brasileño y la extiende en el tiempo hasta alcanzar la actualidad.

98 De manera análoga, Leyla Perrone-Moisés ha afirmado que “las metáforas sobre la construcción nacional permiten captar las dificultades de la constitución de su auto-imagen y verificar que esa imagen depende siempre del otro europeo, ya sea para imitarlo, ya para rechazarlo” en “Paradoxos do nacionalismo literario...”, *op. cit.*, pág. 247.

sa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”⁹⁹. De este modo, la antropofagia pone de manifiesto que la cultura brasileña no puede prescindir de la asimilación de elementos ajenos, es más, que nace precisamente de esta mezcla entre lo propio y lo ajeno. El elemento europeo resulta no ser tan extraño como aparentaba y lo genuino parece cada vez más difícil de definir como tal; el de la imitación se va desvelando como un falso problema, mientras los términos del nacionalismo y la identidad quedan bajo sospecha.

Ciertamente, la defensa de lo nacional que propone el antropófago no puede ser sino ambigua, dado el interés por *todo lo que no es suyo*. Frente al ser “nacional por sustracción” del que también habla Schwarz, que elimina motivos o se reconoce de forma negativa en lo que no es, el antropófago actúa por adición devoradora de todo lo ajeno. Estamos ante una metáfora inclusiva, “antropofágica”, en el sentido que le otorga Lévi-Strauss, pues el “enemigo” europeo no es motivo de rechazo, sino de provecho¹⁰⁰. Como señala Haroldo de Campos, nos encontramos ante un “nacionalismo modal, diferencial”, que se articula como movimiento dialógico de la diferencia, en contraposición al nacionalismo ontológico, en el que la diferencia debe eliminarse para alcanzar su definición, basada en un origen puro¹⁰¹.

El resultado de esta operación es una identidad que se define en la apertura y el intercambio, presentándose como lo opuesto de las identidades cerradas del nacionalismo conservador¹⁰²; la identidad que propone el antropófago se caracteriza por la *descaracterización*¹⁰³. Incluso cabría preguntarse si es pertinente hablar de identidad *strictu senso*, pues más bien tratamos con una anti-identidad o, cuanto menos, con una identidad que funciona desbaratando identidades, del mismo modo que líneas atrás consideraba al antropófago como un mito que funciona desmitificando.

Todas estas ideas sobre la antropofagia han adquirido tal repercusión, que se la ha considerado precursora de las teorías poscoloniales sobre el mestizaje y la hibridación entre culturas, del discurso de la diferencia en Occidente y de la

99 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopia...*, *op. cit.*, pág. 47.

100 Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, *op. cit.*

101 Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica...”, *op. cit.*, pág. 111.

102 Sobre la dificultad para definir una identidad nacional brasileña debido a la confluencia de distintas razas, ver Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas...*, *op. cit.*, y Antonio Cândido, *Ensayos y comentarios*, *op. cit.*

103 Con el término “descaracterización” hago alusión a Macunaíma, “el héroe sin ningún carácter” creado por Mário de Andrade para un libro homónimo, con el que realiza su particular descenso a las fuentes primitivas. *Macunaíma* (1926) fue una obra especialmente admirada por el movimiento antropófago, aunque ya sabemos que posteriores discrepancias llevaron a Mário a distanciarse del movimiento y a una ruptura definitiva con Oswald. No deja de resultar sorprendente que Mário quisiera definir un héroe brasileño precisamente a partir de su ausencia de carácter.

intertextualidad¹⁰⁴. Sin necesidad de colocarla en una posición tan ambiciosa, podemos afirmar, fuera de toda duda, que la antropofagia explicita los conflictos característicos de un país poscolonial y no niega el carácter problemático de las dicotomías nacional-internacional, tradición-renovación, original-copia. En vez de eludir estas dificultades a partir de una idealizada identidad nacional, se presenta como un proyecto que se gesta en las contradicciones que definen la sociedad brasileña, las mismas que Schwarz considera “punto neurálgico” en el que se revela la otra cara de la modernidad europea. Esta perspectiva crítica, no complaciente, es la que fundamenta la modernidad de la propuesta de Oswald pues, como afirma García Canclini, “no fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo”¹⁰⁵. De este modo, la antropofagia se revela también como una estrategia válida para “entrar y salir de la modernidad”¹⁰⁶.

Una metáfora luminosa. El antropófago oswaldiano frente al caníbal del surrealismo disidente

Me gustaría acabar este capítulo considerando de cerca el carácter del antropófago de Andrade, para después ponerlo cara a cara con el caníbal del surrealismo disidente.

La antropofagia es una fuerza ambigua. El término nos remite a una acción violenta y a uno de nuestros máximos tabúes, por eso Nunes ha destacado el poder de choque de la palabra, que el movimiento habría adoptado “como suce-

104 Rodrigo Browne Sartori, uno de los autores más destacados en este sentido, ha propuesto la antropofagia simbólica como un *nuevo emplazamiento* (siguiendo las teorías de Manuel A. Vázquez Medel), en sintonía con la *différance* y el pensamiento del *entre* en Derrida, con el *tercer espacio* en Homi Bhabha y con el *rizoma* en Deleuze y Guattari. Sus ideas se exponen en artículos como “De antropófagos devoradores de imágenes a iconofágicas imágenes que nos devoran”, *Razón y palabra*, n° 27, 2002 o “Antropofagia simbólica: Propuesta (desde los márgenes) para una Teoría del Emplazamiento”, www.cica.es/aliens/gittcus/Rodrigo.htm, así como en su libro, en coautoría con Víctor Silva Echeto, *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, comunicación y cultura*, Arcibel Editores, Sevilla, 2004.

105 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, pág. 75.

106 Acudo de nuevo al título del libro de Néstor García Canclini que vengo citando, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

dáneo verbal de la agresión física a un enemigo de muchas caras”¹⁰⁷. La elección del antropófago pone de manifiesto que la cuestión dolorosa de los orígenes no se olvida. A la violencia ejercida por los colonizadores, el antropófago contesta con una violencia metafórica, que se traduce en el ingenio verbal incisivo y el tono exhortativo característicos del *Manifiesto antropófago* y de la *Revista de Antropofagia*¹⁰⁸. Como “terapéutica”, la antropofagia resultaría ser un remedio drástico, que busca sacudir al público con sus propuestas, aunque cuente con el humor como arma predilecta. Una risa, en este sentido, carnavalesca, que según Bakhtin busca algo más que divertir y comporta elementos agresivos como la burla y el sarcasmo¹⁰⁹.

Pero el carácter agresivo del antropófago oswaldiano se ve ampliamente compensado por la apertura al *otro* que supone su gesto incorporador¹¹⁰. El consumo del enemigo no se produce sin que existan cualidades a asimilar, por lo que la devoración se une a la admiración. Esta es la razón por la que podemos decir que se trata de una metáfora inclusiva, en la que devorar no supone destruir el objeto, sino transformarlo. Y acogerlo, según la diferenciación que propone Lévi-Strauss entre sociedades antropofágicas y antropoémicas¹¹¹.

Sin embargo, Oswald era consciente de que las metáforas predatorias se prestaban a una interpretación en clave destructora y podían servir muy bien para caracterizar sistemas explotadores e incluso totalitarios. Sorprendido por esta similitud, el autor distinguió la antropofagia del canibalismo o de una “baja antropofagia”, procurando esclarecer el sentido de su propuesta para diferenciarla

107 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopia...*, *op. cit.*, 1990, pág. 15.

108 Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxos do nacionalismo...”, *op. cit.*, pág. 256.

109 Maria Eugenia Boaventura establece esta comparación en *A vanguarda...*, *op. cit.*

110 En este sentido, Leyla Perrone-Moisés ha destacado el carácter pacífico del nacionalismo de la antropofagia, frente a otros que se exacerban hasta la guerra, en “Paradoxos do nacionalismo...”, *op. cit.* Por otro lado, la vertiente positiva del antropófago permite establecer nexos con otras formulaciones, como la del “hombre cordial” [*homen cordial*] de Buarque de Holanda, una de las más exitosas en la interpretación del carácter brasileño. Ver Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes...*, *op. cit.*, 1981. Para un análisis pormenorizado del “hombre cordial”, ver Dante Moreira Leite, *O caráter nacional...*, *op. cit.* y Jose Carlos Reis, *As identidades...*, *op. cit.* El propio Oswald de Andrade identifica el “hombre cordial” con el hombre “primitivo” a partir de la antropofagia en su texto “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homen cordial”, *A utopia...*, *op. cit.* No obstante, Buarque consideraba que la cordialidad debía eliminarse para que Brasil alcanzara su madurez democrática, mientras la interpretación *sui generis* de Oswald la defiende como un rasgo positivo del carácter brasileño.

111 Recordemos que esta diferenciación aparecía ya en la “Introducción” de este trabajo. Ver también Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, *op. cit.*, pág. 441.

de los malos usos que pudieran hacerse de ella¹¹². Esta diferenciación aparecía ya en el *Manifiesto antropófago*, donde se deja claro de dónde proviene la degradación de la antropofagia: “la baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo—la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos”¹¹³. A pesar del tono de esta cita, lo que quiere el antropófago es acabar con estas lacras para favorecer una renovación de la cultura occidental, en una acción de ida y vuelta que, una vez más, pone de manifiesto que su voluntad conciliadora está por encima del espíritu de revancha¹¹⁴.

¿Y cuál sería la relación del antropófago brasileño con las vanguardias europeas? Son numerosos los autores que se han referido a ella¹¹⁵. Algunos ven conexiones entre el futurismo y el *Manifiesto antropófago*. Otros, como Benedito Nunes, citan a Alfred Jarry y *Los almanaques de Père Ubu* y Augusto de Campos propone un texto aún más explícito de este autor: *Anthropophaguié*¹¹⁶. Suelen recordarse, en este sentido, la revista *Cannibale* y el *Manifiesto Cannibale Dada* de Francis Picabia, ambos de 1920. Seguramente, Oswald de Andrade tuvo oportunidad de conocerlos, ya que era amigo de Picabia y realizó varios viajes a París entre 1922 y 1925. Pero si Picabia se limita a hacer un uso superficial del término, aprovechando su fuerza provocadora, Oswald va a profundizar en todas sus dimensiones y crear un movimiento en torno a su figura.

Más fructífera me parece la comparación entre el antropófago de Oswald y el canibalismo del surrealismo disidente, aunque el movimiento antropófago tuviera sus miras puestas en un surrealismo de corte más oficial. Breton aparece a través de una cita en uno de los números de la *Revista de Antropofagia* y Benjamin Péret, tras una visita a São Paulo, se convirtió en una especie de colaborador internacio-

112 La distinción entre antropofagia y canibalismo también se introduce en la XXIV Bienal de São Paulo, de la que me ocuparé en el capítulo siguiente. Recordemos que este tipo de confusiones con las ideologías fascistas son también las que aquejaban al entorno disidente, como ya comenté en el Capítulo 2.1.

113 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *A utopía...*, *op. cit.*, pág. 51.

114 Para Agnaldo Farias, sin embargo, el antropófago se define en el resentimiento hacia la colonización y en su espíritu de revancha ante los agravios cometidos, algo con lo que discrepo completamente. Por esta razón, también lo considera un arquetipo opuesto al “hombre cordial” de Buarque de Holanda. Ver Agnaldo Farias, “Fetichismo e mistificação”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998, pág. 26.

115 Para un estudio pormenorizado de las relaciones con las vanguardias europeas, ver Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1983.

116 Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *A utopía...*, *op. cit.* y Augusto de Campos, “Revistas re-vistas...”, *op. cit.*

nal¹¹⁷. Es raro el comentario directo sobre las vanguardias europeas en la *Revista de Antropofagia*, pero cuando se da, suele dirigirse al surrealismo: “no nos olvidamos de que el surrealismo es uno de los mejores movimientos pre-antropofágicos. La liberación del hombre, como tal, a través del dictado del inconsciente y de las turbulentas manifestaciones personales, fue sin duda uno de los espectáculos más motivadores para cualquier corazón antropófago que en estos últimos tiempos haya acompañado el desespero del civilizado [...] después del surrealismo sólo la Antropofagia”¹¹⁸. Fuera ya del tono exhortativo del Manifiesto, Oswald reconoce la deuda con el surrealismo, con el que comparte la cita a Freud, la exploración del inconsciente y la defensa de un mundo libre de represiones. Pero lo que nos interesa es enfrentar al antropófago brasileño con los canibales que “pululaban” por Europa, y esto nos conduce, como ya adelantaba, a la facción disidente del surrealismo.

Antes querría atender a un autor que, recientemente, también ha procedido a comparar la antropofagia oswaldiana con el surrealismo. Me refiero a Eduardo Subirats y su libro titulado *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. Su objetivo aquí es realizar una encendida defensa de la propuesta oswaldiana frente a los canibalismos europeos, que para él responden a una actitud “agónica”, citando el canibalismo daliniiano como ejemplo de una vertiente surrealista que acaba rendida a la sociedad mercantil y los simulacros. Según Subirats, los canibalismos europeos ocultan la “referencia a una vida sexual orgiástica, libre de culpa y de castigo, y a sus preciosos símbolos espirituales”, mientras la antropofagia de Oswald exacerbaría todo esto, albergando la promesa de un paraíso que el autor identifica con la vida de los primeros pobladores de América¹¹⁹.

Desde mi punto de vista, sostener la posibilidad de un “paraíso” es un gesto hartamente dudoso, máxime cuando se enlaza con las poblaciones indígenas de lugares que han sido colonizados. Tras la crítica poscolonial, resulta sorprendente que un autor como Subirats pretenda continuar la utopía de la Edad de Oro y el “buen salvaje”, por lo que su defensa de la antropofagia me parece, cuanto menos, pueril. En lo relativo a la originalidad de la propuesta oswaldiana, puedo estar de acuerdo con Subirats en que la antropofagia no es, en ningún caso, un subproducto de las vanguardias europeas y en que la figura del antropófago pertenecía por derecho propio al bagaje cultural de Oswald de Andrade. Pero no desdeñaría la importancia del contacto con las vanguardias europeas, pues aportaron al escritor

117 La cita de Breton es la siguiente: “La voluntad de Dios padre no sobrepasa, en Francia, los 4.810 metros de altitud, medida desde el nivel del mar”, *Revista de Antropofagia*, n° 3, 2ª edición, marzo 1929. Benjamin Péret, por su parte, estuvo viviendo en Brasil entre 1929-1931 y aparece ligado a diversos autores del Modernismo brasileño.

118 *Revista de Antropofagia*, n° 1, 2ª edición, marzo 1929. Esta cita pertenece a una nota firmada por Cunhambebinho (un pseudónimo), que comenta la visita de Péret a São Paulo y relaciona la antropofagia con el surrealismo a partir de la liberación de los instintos reprimidos.

119 Eduardo Subirats, *Una última visión..., op. cit.*, pág. 47.

no ya influencias directas, sino el contraste necesario para reconocer la realidad “primitiva” de Brasil.

Además, la lectura de los canibalismos europeos que realiza Subirats es muy limitada. Del entorno de Bataille no hay ni rastro, así que pierde la oportunidad de hallar multitud de elementos de máximo interés relacionados con la voracidad y el canibalismo, que es lo que vengo realizando en esta investigación. Pienso que resulta mucho más productivo crear una dialéctica con las metáforas del canibalismo europeo y no una exaltación a ultranza de la antropofagia en detrimento de las primeras, como hace el autor. De este modo, se comprende mejor la verdadera dimensión de la antropofagia brasileña y su carga transgresora respecto a los modelos de los centros.

Voy a proceder, por tanto, a una comparación según mi propia lectura de la antropofagia y el surrealismo disidente, que realmente ha estado implícita a lo largo de este capítulo, donde ya he ido destacando algunas diferencias y similitudes del antropófago de Oswald respecto al caníbal europeo.

El antropófago creado por Oswald de Andrade es un irreverente “mal salvaje” que, sin embargo, encaja en la utopía del indio edénico. Este carácter ambivalente podría recordarnos al del salvaje del surrealismo heterodoxo que, como sabemos, pretendía una seducción a partir de la negatividad. En ambos casos, asistimos a un desbaratamiento del paradigma del “buen” y el “mal salvaje”, provocando desmitificaciones y desautorizaciones que atacan los sistemas de pensamiento vigentes. Para ello, recurren a estrategias similares, como ya señalé a propósito de la parodia o el *collage*. La virulencia crítica y el espíritu iconoclasta de la antropofagia, canalizados por el humor, buscan desprestigiar la realidad, como lo haría la risa de la que nos hablaba Bataille, que en su proyecto aparece como elemento *informe* y “soberano” por excelencia. Pero todas estas semejanzas conducen a lugares distintos; si en la estrategia de los surrealistas disidentes el canibalismo funciona como un elemento más de su lucha “antihumanista”, el antropófago del Modernismo brasileño alberga en sí un proyecto constructivo, que busca “la definición de un nuevo humanismo, revitalizado por la visión del hombre natural americano”¹²⁰. En este sentido, podríamos decir que el antropófago está más cerca del pensamiento de Breton y su proyecto político.

Las diferencias más notables giran en torno a las necesidades a las que intentaba responder la antropofagia brasileña, que se resumen en la construcción de un pasado y una vanguardia autóctonos, vinculados a un proyecto de vertebración nacional. En un país como Brasil, el espíritu del movimiento antropófago difícilmente podría haberse identificado con el nihilismo que a veces rodea al entorno de *Documents* o *Acéphale*. El caníbal de los disidentes, como avatar de lo *informe*, opera precipitando toda construcción que amenace con ponerse en pie, por eso el ataque contra la arquitectura (en un sentido amplio) define tan bien

120 Augusto de Campos, “Revistas re-vistas...”, *op. cit.*, pág. 6. Este proyecto se expresa sobre todo en la 2ª “dentición” de la *Revista de Antropofagia* que, aprovechando la difusión que le daba su inserción en un periódico, intentó impulsar renovaciones que fueran más allá de lo literario.

el pensamiento de Bataille y da nombre al libro que le dedica Denis Hollier¹²¹. Sin embargo, en el contexto brasileño, no habría tenido sentido deconstruir realidades aún por nacer. Más bien trataban de definir un modelo a partir del cual formar una nueva sociedad. La parodia antropofágica sería una parodia carnavalesca, en el sentido que le otorga Bakhtin, quien la distingue de la parodia moderna basándose en su sentido regenerador; la parodia carnavalesca no se detiene en la transgresión de los valores establecidos, como haría la moderna, sino que también pretende construir¹²². De este modo, la antropofagia se define como una “generosa utopía ideológica”, detrás de cuya acción corrosiva destaca un sentido fundacional, (re)creativo¹²³. La alegría, la felicidad, una relación no hostil entre civilización y naturaleza, la valoración del ocio y el goce son los términos que se favorecen en ella¹²⁴.

Este sentido optimista se va a ver confirmado por la evolución del ideario antropofágico en el pensamiento de Oswald de Andrade. Tras renegar de su condición de líder del movimiento, considerándose retrospectivamente un “payaso de clase” que debía pasar por “el sarampión antropofágico”, el autor retoma la utopía antropofágica casi veinte años después para lanzar su propuesta político-filosófica y criticar al marxismo doctrinario¹²⁵. Esta propuesta pretende resolver las antinomias de la sociedad por medio de la dialéctica, a diferencia de la dialéctica que Didi-Huberman descubría en Bataille y *Documents*, que mantenía la tensión entre los términos¹²⁶. Si las estrategias de estos últimos evitan la síntesis como instancia superior, Oswald la adopta para proponer una unión armónica entre la sociedad primitiva y la civilización urbana tecnológica, dando lugar a la “sociedad matriarcal de la era de la máquina”. Esta integración generaría un tipo humano nuevo, el “hombre natural tecnizado”, síntesis del hombre natural (tesis)

121 Hago aquí alusión al ataque constante que Georges Bataille ejerció contra la arquitectura, entendida en un sentido amplio, como estructura. Su concepción de la misma aparece en el texto “Arquitectura”, que se publicó como entrada del *Diccionario de Documents* (n° 2, año 1, 1929). No por casualidad, Denis Hollier titula su libro sobre Bataille “Contra la arquitectura” (*Against Architecture...*, *op. cit.*).

122 Maria Eugenia Boaventura, *A vanguarda...*, *op. cit.*

123 Augusto de Campos, “Revistas re-vistas...”, *op. cit.*, pág. 11.

124 Para Oswald de Andrade, se hacía necesaria una recuperación del ocio, que se había ido perdiendo entre el “sacerdocio” (ocio sagrado) y el “negocio” (negación del ocio).

125 Oswald de Andrade, “Antiprefacio”, *Serafim Ponte Grande, Obras completas*, Globo, São Paulo, 1990. Es tras su ruptura con el comunismo, en 1945, cuando Oswald decide retomar y profundizar en sus ideas sobre la antropofagia, sobre todo a partir de dos textos: *A Crise da Filosofia Mesíânica* (1950) y *A Marcha das Utopias* (1953), que han sido reeditados en Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, *op. cit.*

126 Remito al lector al Capítulo 2.1 de este trabajo para un análisis sobre el carácter de las yuxtaposiciones en la revista *Documents*.

y el hombre civilizado (antítesis)¹²⁷. *Documents* recurría a “contaminaciones” de la autenticidad primitiva similares, pero su objetivo no era ofrecer un modelo, sino desprestigiar los ya establecidos. Toda una expresión de la crisis civilizatoria local que, según Subirats, expresan las vanguardias europeas, en la que para él estriba la máxima diferencia con la antropofagia, ya que esta crisis no se daba en lugares como Brasil, “donde el industrialismo era recibido más bien como una promesa de riqueza social y no como una realidad angustiante y amenazadora”¹²⁸. Por esta razón, el proyecto de Oswald expresaría una confianza que contrasta con lo que él describe como “perspectiva agónica” de las vanguardias europeas. A pesar de las discrepancias que ya he expresado con respecto a este autor, seguramente estaríamos de acuerdo en afirmar que el antropófago de Oswald de Andrade nos ofrece una metáfora positiva, *luminosa* en este sentido (a pesar de su faceta de “mal salvaje”), mientras que en Europa el caníbal funciona como una metáfora crepuscular.

127 Ver al respecto Oswald de Andrade, “A Crise da Filosofia Mesianica” y “A Marcha das Utopias”, *A utopia...*, *op. cit.* Para un comentario sobre estas concepciones, ver Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos” en Oswald de Andrade, *op. cit.*

128 Eduardo Subirats, *Una última...*, *op. cit.*, pág. 148.

FORTUNA CRÍTICA DE LA ANTROPOFAGIA BRASILEÑA EN EL DEBATE ARTÍSTICO ACTUAL

La “Bienal antropofágica” (XXIV Bienal de São Paulo): aciertos y desaciertos

Una mirada densa y brasileña

Paulo Herkenhoff, comisario y crítico de arte brasileño, fue el encargado de organizar la XXIV Bienal de São Paulo, con la colaboración de Adriano Pedrosa como ayudante principal. Los comisarios insistieron en que no trataron de buscar un tema para fundamentar el evento, sino un “concepto operacional”, a partir del cual pudieran trabajar con una “densidad de significados”¹. Herkenhoff se ha referido en repetidas ocasiones a un “mirar denso” como elemento animador de la XXIV Bienal, entendido como la capacidad de crear “capilaridades” para recorrer diferentes épocas y culturas.

El punto de partida había de ser Brasil. Los comisarios quisieron presentar un concepto propio de la cultura brasileña que, no obstante, fuera capaz de generar diálogos con manifestaciones artísticas del panorama internacional. Acabaron encontrando un momento privilegiado de la buscada densidad en el Modernismo brasileño, concretamente, en la formulación antropofágica de Oswald de Andrade, que también cumplía el requisito de ser un concepto “profundamente no-eurocéntrico”². Pero los comisarios no limitarían la antropofagia al momento his-

1 Citado por Vera de Sá, “O banquete antropófago”, *Bravo*, n° 13, año 1, 1998, dentro del suplemento especial que esta publicación dedicó a la XXIV Bienal de São Paulo. Por su parte, Francisco Alambert y Polaina Canhête analizan esta y otras Bienales de São Paulo en *As Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos comissários (1951-2001)*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2004.

2 “165, entre 1000, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)”, *Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, *op. cit.*

tórico que la vio nacer, ya que, según su apreciación, se prestaba a liberarse de su contexto original y ser utilizada retrospectiva y prospectivamente³. Prueba de su elasticidad y apertura semántica es una lista inconclusa, “165 entre mil significados de la antropofagia”, que aparece en el reverso de la portada y contraportada del catálogo principal de la XXIV Bienal, toda una declaración de intenciones en este sentido. La muestra se compuso de diferentes segmentos, cada uno de los cuales se hizo acompañar de un catálogo:

- *Núcleo Histórico. Antropofagia e Historias de Canibalismos*: el segmento más amplio se encargaba de la discusión de la antropofagia en la cultura brasileña y de sus precedentes y paralelos en la historia del arte a nivel mundial. Las obras seleccionadas se movían en una vasta temporalidad, del siglo XVI hasta nuestros días, con objeto de demostrar que la antropofagia ya existía antes de que Oswald de Andrade la enunciara como tal y podía ser proyectada en la actualidad.

- *Roteiros...*: repetido hasta siete veces, es una cita del *Manifesto antropófago* que los comisarios utilizaron para destacar la importancia del recorrido y el proceso en este segmento, dedicado al arte actual. Las repeticiones también se refieren a las partes del mundo representadas en la sección, organizadas por comisarios autóctonos, salvo la de EE.UU y Canadá, a cargo del brasileño Ivo Mesquita. Con este gesto buscaron descentralizar la mirada sobre los centros, igual que con la elección de comisarios desconocidos para la parte europea.

- *Representaciones Nacionales*: más convencional, en el que cada país invitado elegía a un artista como representante.

- *Arte Contemporánea Brasileña: Um e/entre Outro/s*: dividido en tres ejes interdependientes: “Um e Outro” (a cargo de Pedrosa), que trataba cuestiones relacionadas con la subjetividad desde una perspectiva psicoanalítica; “Um entre Outros” (a cargo de Herkenhoff), que abordaba cuestiones político-sociales desde una perspectiva antropológica; “Eixo da Cor”, dedicado al arte brasileño actual y la importancia del color.

A pesar de esta división por segmentos, los comisarios manifestaron su voluntad de no presentarlos como compartimentos estancos, y para ello utilizaron múltiples “operaciones de contaminación”. Además de repetir artistas en diferentes apartados de la exposición, provocaron dislocaciones temporales y geográficas, como la inclusión de obras contemporáneas en los apartados históricos, la de artistas extranjeros en tramos dedicados al arte brasileño y viceversa. Por poner algunos ejemplos, Adriana Varejão aparece en el tramo dedicado a los siglos XVI- XVIII y una obra de Tunga dialoga con otra de Albert Eckhout (s.XVII), mientras Lygia Clark y Hélio Oiticica aparecen representados en varios de los segmentos.

El discurso que extraemos de este tipo de operaciones configura la propuesta

3 En este sentido, Paulo Herkenhoff reconoce la deuda del discurso curatorial con Haroldo de Campos y su interpretación de la antropofagia, esto es, como latencia permanente en la cultura brasileña desde el siglo XVII, tal y como expone en “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *op. cit.*

más arriesgada de la Bienal: presentar al mundo una mirada brasileña para interpretar no sólo una tradición autóctona, sino la actualidad artística internacional en su conjunto o, en palabras de Paulo Herkenhoff, “introducir una lente de la cultura brasileña para visitar el arte contemporáneo y la historia”⁴. El instrumento para llevar a cabo este objetivo era la antropofagia, que de este modo los comisarios convertían en referente contemporáneo por excelencia. Las críticas no se hicieron esperar, aunque también encontremos argumentos favorables a los planteamientos de la Bienal. A continuación, pasaré a analizar las principales dificultades con las que hubo de enfrentarse, muchas de las cuales reflejan las ambivalencias propias de la antropofagia oswaldiana.

*El anacronismo de la antropofagia en la XXIV Bienal de São Paulo:
¿un error metodológico?*

La Bienal utilizó la antropofagia para reunir obras pertenecientes a épocas muy diversas. *Roteiros...*, *Um e/entre Outro/s* y las *Representaciones nacionales* aparecían volcados en el arte actual, mientras el *Núcleo Histórico* presentaba un espectro de obras que partía del siglo XVI y llegaba hasta nuestros días.

En este último segmento, los comisarios comienzan contextualizando el fenómeno de la antropofagia a través de imágenes y relatos del llamado “Nuevo Mundo”, para descubrir el sentido que le otorgara Oswald de Andrade en una época tan temprana como el barroco brasileño. Aquí, el escultor Aleijadinho, por ejemplo, habría ya asimilado la flagelación de Cristo al azotamiento de esclavos en Brasil. Otro momento en el que la Bienal encuentra numerosas historias de canibalismo es el siglo XIX europeo, donde aparecen artistas en los que reconoce la dinámica de la asimilación cultural, como Van Gogh. Después da el salto a los años de la Vanguardia, incluyendo tanto el dadaísmo y el surrealismo europeos (con sus ecos en Maria Martins, Roberto Matta y Siqueiros) como el Modernismo brasileño, del que destaca la pintora Tarsila do Amaral, que cuenta con su propio apartado. El recorrido continúa en los años 50 hasta alcanzar la actualidad, combinando artistas brasileños (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles) y extranjeros (Guillermo Kuitca, Louis Bourgeois y Tony Ousler, entre otros). Por otro lado, la antropofagia muestra su propio desarrollo en relación a los monocromos, en una sección que parte de obras de Mondrian, Malevitch, Van Doesburg o Torres-García y llega a artistas como Mona Hatoum.

Ante este imponente desarrollo temporal, muchos criticaron el uso anacrónico de la antropofagia, sobre todo respecto a una hipotética falta de vigencia para discutir asuntos contemporáneos. La mayoría reconocía en ella una operación válida para invertir la lógica de la dependencia cultural en los años 20 y 30, pero lo que había resultado efectivo en ese tiempo dejaba de serlo para

4 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 23.

las décadas más recientes⁵. Annateresa Fabris se preguntaba si habría sido una buena decisión escoger un documento históricamente datado como el *Manifiesto antropófago*, descontextualizarlo de su marco modernista e intentar articular con él una reflexión en torno a la contemporaneidad. Para esta autora, las nociones que están en juego en la antropofagia oswaldiana habrían sido superadas por el nuevo marco global, en el que la fragmentación, la desterritorialización y la crisis de paradigmas convertirían la devoración en una dinámica caduca: “no parece posible intentar pensar la producción artística a partir de un prisma que tuvo su razón de ser en el comienzo del siglo”, afirma Fabris⁶.

Ricardo Fabbrini no se opuso a la búsqueda de líneas de continuidad histórica entre el arte moderno y los artistas del presente. El problema para este autor surge cuando esta acción se acompaña de un restablecimiento del imaginario moderno, como sucedería con la antropofagia. Según él, ésta es inseparable de ciertos de sus tópicos, como la búsqueda de nuevos lenguajes o la idea de un arte emancipador, de manera que los comisarios se habrían equivocado al elegirla como concepto norteador, porque él no encuentra este tipo de preocupaciones en los artistas actuales. La antropofagia implicaría una restauración, más que una revisión, de las problemáticas propias de la modernidad, lo cual chocaba con la proyección sobre el presente que los comisarios querían propiciar.

Tras conocer que la antropofagia había sido el concepto elegido para organizar la Bienal, muchos experimentaron una sensación de hartazgo. Incluso hubo quien manifestó su deseo de que la Bienal fuera la “última masticación de esa [...] monomanía nacional”⁷. Para ellos, la antropofagia “já era”, pero ahí estaba otra vez, trayendo el viejo repertorio fuera del cual parecía imposible pensar la cultura brasileña, según su impresión⁸. Para este sector crítico, la elección de los comisarios contribuía a transformar el Modernismo en un discurso hegemónico, a entronizarlo como “mito fundador de la cultura brasileña contemporánea (o,

5 Entre los autores que han criticado la falta de actualidad de la antropofagia se encuentran José Castello, Agnaldo Farias, Annateresa Fabris, Fernando de Barros e Silva y Ronaldo Brito. Otros autores, como Ricardo Fabbrini, consideran que la antropofagia aún tiene validez para las décadas de los 60/70, pero no así para los años 80/90, en “As utopias e o canibal”, publicado en el diario *Folha de São Paulo*, 12/12/1998.

6 Annateresa Fabris en *Folha de São Paulo*, 10/10/1998.

7 Teixeira Coelho, “Monomanía nacional”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.

8 “Já era” es una expresión utilizada en Brasil para referirse a algo caduco. Otro de los tópicos recurrentes es considerar el barroco como condición artística y cultural de Brasil, algo a lo que apunta Tadeu Chiarelli cuando afirma que la Bienal se organizó en torno a un concepto explícito, la antropofagia, y uno implícito, el barroco, un gesto arriesgado que, no obstante, él califica de positivo en “A conexão do Brasil barroco”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.

ya que tiene efecto retroactivo, de la cultura brasileña *tout court*)”⁹. De este modo, la antropofagia se convertía en una especie de *catequesis*, todo un síntoma de su agotamiento y una traición al espíritu oswaldiano, que instaba en el *Manifesto antropófago* a ir contra todas ellas.

Sin embargo, Paulo Herkenhoff defendió la necesidad de su propuesta, ya que, “extrañamente, Brasil nunca realizó una gran muestra sobre la antropofagia para discutir su pluralidad cultural”¹⁰. A pesar de la atención de la que habría sido objeto, nunca antes se había producido una reflexión de conjunto sobre el entramado antropofágico, hueco que la Bienal viene a cubrir. En esta reflexión, los comisarios descubren la actualidad de la antropofagia, uno de los pilares en los que se apoya su discurso expositivo que, desde mi punto de vista, no es desacertado.

Las críticas por anacronismo que se lanzaron contra la Bienal parecen no tener en cuenta que los comisarios entendieron la antropofagia como un concepto operacional, no como un documento modernista, con lo que la desmarcaban del determinismo histórico y abrían la posibilidad de múltiples interpretaciones. Además, la antropofagia enunciada por Oswald de Andrade parece de por sí lo suficientemente versátil como para crear vías de comunicación no sólo con la tradición, sino con el presente, pues procede a cuestionar nociones que se insertan también en un horizonte posmoderno. Así sucede con la dicotomía centros/periferias, las ideas de origen y autenticidad y las jerarquías derivadas de todo ello. Su carga desmitificadora la hace afín a la oclusión de las grandes narrativas y su propuesta de asimilación cultural la relaciona con los discursos sobre hibridación, multiculturalismo y valoración de los márgenes. ¿Cómo no iba a resultar pertinente proyectar la antropofagia sobre la actualidad? De hecho, parece incluso adelantarse a ciertas cuestiones que animan los debates del presente. Así, Maria Alicia Milliet considera “la actualidad [de la antropofagia] en la interpretación de la cultura globalizada” y ve en la Bienal uno de los momentos decisivos para que

9 Teixeira Coelho, “Monomanía nacional”, *op. cit.* Por su parte, Francisco Alambert y Polaina Canhête señalan que “el modernismo ‘tradicional’ continuaba siendo la *vedette* de la muestra” en *As Bienais...*, *op. cit.*, pág. 205. Lo cierto es que, durante muchos años, el discurso oficial ninguneó la antropofagia oswaldiana y privilegió la vertiente modernista representada por Mário de Andrade, pero en los años 60 se rescata la figura de Oswald y la antropofagia ya no desaparece del panorama cultural brasileño. Por esta razón, Teixeira Coelho dice que la XXIV Bienal realmente conmemora 30 años de antropofagia, no 70. Otros autores muy críticos con la validez del período modernista son Bruno Tolentino, José Castello o Fernando De Barros e Silva en *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.

10 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 22. Tadeu Chia-relli, por su parte, percibe la Bienal como el “canto de cisne” que la antropofagia había de generar antes de extinguirse, a modo de reflexión de conjunto (extraído de una entrevista personal con el autor).

las preocupaciones de la contemporaneidad maduraran en el ámbito brasileño¹¹.

Uno de los mejores ejemplos de la capacidad de la antropofagia para funcionar como herramienta conceptual contemporánea lo encontramos en la interpretación que realiza Suely Rolnik, que descubre en ella un modo alternativo de construcción de la subjetividad y no duda en afirmar que “la vacuna antropofágica parece haberse tornado indispensable para una ecología del alma (¿o del deseo?) en este final de milenio”¹². La Bienal recoge esta interpretación a partir de dos textos de la autora y de ella trataré en el capítulo siguiente¹³. Otro ejemplo lo encontramos en las lecturas que han relacionado la intertextualidad, el pensamiento de la diferencia y la promiscuidad entre signos con las operaciones de apropiación transcultural y asimilación a las que invita la antropofagia, algo de lo que la Bienal también se hace eco¹⁴.

Desde mi punto de vista, no existe problema alguno con la dislocación temporal que favorecen los comisarios, que es la que yo defiendo en esta tesis, no sólo en relación a la antropofagia, sino también al surrealismo¹⁵. Manejando la antropofagia como un elemento transversal, que establece continuidades y rupturas entre el pasado y el presente a partir de sus “capilaridades”, la Bienal muestra su afinidad con la temporalidad dialéctica de Walter Benjamin, aunque sus comisarios no citen expresamente a este autor¹⁶. Esta estrategia de lectura histórica pretende mostrar que nuestra visión del pasado depende de su inserción en el presente y nuestra vivencia del presente está condicionada por el bagaje del pasado, estrategia con la que numerosos autores, así como el presente trabajo, insisto, reconocen su deuda. De lo que se trata es de adoptar un “punto de vista anacrónico” como el que defiende Didi-Huberman (que participa en uno de los catálogos de la Bienal), descubriendo *síntomas* en los que se revela esta confluencia de temporalidades; la antropofagia sería uno de ellos. Así que el manifiesto anacronismo de la antropofagia en la Bienal no es un error de interpretación, sino una apuesta metodológica de la que se derivan ricas aportaciones: “destituida de su viés historicista, la antropofagia constituye hoy un *topos*, un ‘lugar retórico’ a

11 Maria Alice Milliet, “Bienal: percursos e percalços”, *Revista USP*, n° 52, 2001-2002, pág. 97.

12 Suely Rolnik, “Subjetividade antropofágica”, *Um e/entre Outro/s*, *op. cit.*, pág. 136.

13 Además del texto citado en la nota anterior, contamos con otro de la misma autora, “Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark” en *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*

14 Ver al respecto Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica...”, *op. cit.*; Silvano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, *op. cit.*; Emir Rodríguez Monegal, “Carnaval/ antropofagia/parodia”, *op. cit.*, y Rodrigo Browne Sartori y Víctor Silva Echeto, *Escrituras híbridas y rizomáticas...*, *op. cit.* (ver también mi nota 104 del Capítulo 2.2)

15 Como ya dejaba claro en la “Introducción”, el “punto de vista anacrónico” es una estrategia metodológica que constituye en sí misma el material de mi investigación.

16 Manuel de Costa Pinto, entrevista a Paulo Herkenhoff en “O Olhar Canibal”, *dossier* dedicado a la XXIV Bienal de São Paulo de la revista *Cult*, 01/10/1998.

partir del cual se puede articular la cultura finisecular”¹⁷. Otra cuestión es si esta proyección retrospectiva y prospectiva de la antropofagia se hizo con el debido rigor. Parece que los problemas surgen cuando analizamos cómo los comisarios manejaron el “punto de vista anacrónico” para realizar la selección de obras y cómo lo aplicaron a las mismas. Si la antropofagia acababa siendo reducida a un estereotipo, como se ha criticado, difícilmente podría generar una verdadera dialéctica temporal; los clichés condenan al inmovilismo.

¿A vueltas con la identidad nacional?

Antes de examinar en qué medida la antropofagia fue manejada con rigor en la Bienal, quiero que nos detengamos en una de las críticas más insistentes que ha recibido para considerarla un concepto agotado en nuestro tiempo, que se refiere a la relación existente entre antropofagia e identidad nacional. Para ciertos detractores de la Bienal, su principal problema estribaba en que, al proponer la antropofagia como concepto guía, sus comisarios introducían la cuestión de la identidad nacional: ¿habrían rescatado entonces la *ideología* del carácter nacional brasileño?¹⁸

Podía resultar provechoso volver sobre las tensiones del Modernismo brasileño (que, más que resolverse, se han metamorfoseado), pero algunos creyeron que la antropofagia lastraba este debate con el conflictivo asunto del nacionalismo, que resultaría incompatible con la desterritorialización de culturas a la que asistimos hoy en día¹⁹. Desde esta perspectiva, por más que intentaran liberar a la antropofagia de su contexto histórico, ésta sería incapaz de desprenderse de una marca de origen, la necesidad de afirmación nacional, que está en la base de la formulación de Oswald de Andrade y de muchas otras del período modernista²⁰. La elección de la antropofagia como interpretante contemporáneo se juzgaba inapropiada, pues sería incapaz de situarse en un contexto en el que las zonas híbridas proliferan, los centros se han deslocalizado y la cultura ha dejado de valorarse en términos nacionales.

Annateresa Fabris considera la antropofagia fuera de lugar en un momento en el que la singularidad nacional y personal, así como el “fantasma de la identidad”, sufren una redefinición radical en función de la globalización y la

17 *Ibid.*, pág. 43.

18 “Ideología” es el término que Dante Moreira Leite emplea en *O caráter nacional brasileiro...*, *op. cit.*

19 Teixeira Coelho, “Monomanía nacional”, *op. cit.* y Annateresa Fabris en *Folha de São Paulo*, 10/10/1998.

20 Sintomáticamente, el Modernismo comienza en torno al centenario de la Independencia de Brasil. En esta época, numerosos proyectos culturales aparecen alentados por esta necesidad de afirmación nacional, ya que se considera que la emancipación efectiva del país aún no se ha producido.

despersonalización, que borra las barreras entre lo propio y lo ajeno, el yo y el otro. Para esta autora, la problemática de la diferencia ha quedado atrás y con ella la antropofagia. Agnaldo Farias, por su parte, afirma que “la identidad es una demanda creada por los otros, en este caso, Europa, y que nosotros asumimos como nuestra”, de modo que la búsqueda de la identidad nacional “es un falso problema sobre el cual toda la noción de antropofagia está asentada”²¹.

Aunque es indudable que la antropofagia de Oswald se relaciona con estas cuestiones, ya tuve ocasión de analizar que lo hace de un modo complejo y ambiguo; ¿cómo podía ser de otra forma si el antropófago afirma que *sólo le interesa lo que no es suyo*?²² Para dar lugar a una cultura propiamente brasileña, el antropófago no tiene reparos en deglutir toda influencia extranjera, así que, cuanto menos, crea una dialéctica entre lo nacional y lo internacional que consigue relativizar ambas nociones. Por eso la Bienal propone la antropofagia como “un punto de partida trazado a partir de la cultura brasileña, entendiendo que nuestra cultura está filiada a la cultura occidental, pero con tensiones, diferencias y singularidades”²³.

Agnaldo Farias afirma en su crítica que la identidad, antes que una esencia que está ahí para ser descubierta, es una elaboración que se va construyendo. Pues bien, este es el tipo de construcción que el antropófago pone de manifiesto, además de “descaracterizar” una supuesta identidad brasileña, como ya vimos en el capítulo anterior. Así, Catherine David, entre otros muchos autores, considera que la antropofagia “denuncia de antemano cualquier esencialismo identitario, quiérase racial, cultural o nacional” y derivas contemporáneas de la antropofagia han aprovechado este aspecto en su relectura²⁴. Suely Rolnik, por ejemplo, encuentra en la formulación de Oswald de Andrade el punto de arranque para definir una estrategia de creación subjetiva que se opone al principio de identidad no sólo nacional, sino de cualquier otro tipo, como veremos más adelante²⁵.

Otros autores del subcontinente americano han reconocido su deuda con Rolnik y su noción de antropofagia e, indirectamente, con Oswald de Andrade. Es el caso de Hernán Kesselman, que también vincula la antropofagia a la multiplicidad, a lo no idéntico: “el ‘antropófago’ se ‘devora’ al otro para ‘desovar’lo” en un producto en donde el otro está de alguna manera presente también, pero enriquecido, distinto, con la presencia y diversidad que los que lo han devorado

21 Agnaldo Farias, “Fetichismo e mistificação”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998, pág. 26.

22 Por esta razón, considero totalmente injusta acusaciones como la de José Castello, para quien el *Manifesto antropófago* habría negado lo que el Modernismo tenía de más valioso: el internacionalismo. Véase José Castello, “Negação e dogma”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998, pág. 22.

23 Paulo Herkenhoff, en entrevista con Celso Fioravante en *Folha de São Paulo*, 14/10/1998. Por su parte, Tadeu Chiarelli destaca de la trayectoria de Paulo Herkenhoff el hecho de que siempre haya pensado el arte brasileño en conexión con el panorama internacional, sin ningún índice de baja estima, en “A conexão do Brasil barroco”, *op. cit.*

24 Catherine David, “Antropofagia e cinema(s)”, *Um e/entre...*, *op. cit.*, pág. 190.

25 Suely Rolnik expone esta idea en “Subjetividade antropofágica”, *Um e/entre...*, *op. cit.*

le dieron”²⁶.

Claro que todavía cabría preguntarse, ¿reinscribía la Bienal en términos nacionalistas una estrategia, la de la antropofagia, que se ha relacionado con el ataque a la noción de identidad?²⁷ Cuando Paulo Herkenhoff afirma, aun “corriendo el riesgo de la exageración teórica, [que] la antropofagia es la *arché* de la cultura brasileña”, ¿está apostando por la multiplicidad y la diferencia o esencializa la antropofagia? Pienso que su forma de entender la antropofagia favorece un enfoque transnacional que, sin embargo, no es incompatible con una necesidad de afirmar una mirada brasileña. Los comisarios procuraron hablar un lenguaje internacional destacando su acento brasileño, reivindicando la antropofagia como una elaboración propia del país, como también hace Rolnik. Pero no con un afán nacionalista, sino para insistir en el carácter específicamente brasileño de la antropofagia y después tener la “extrema osadía de colocar[la] como emisora de una interpretación propia sobre el arte contemporáneo”²⁸. Para que esta insistencia no entrara en contradicción con sus pretensiones transnacionales, decidieron introducir múltiples operaciones de “contaminación”, creando diálogos entre artistas brasileños y extranjeros que atacaran nociones como la autenticidad o la pureza, propias de la retórica nacionalista. Ejemplos los encontramos en el apartado dedicado al dadaísmo y al surrealismo, en el que se insertan obras de Ernesto Neto y Vik Muniz, o en el segmento dedicado al arte brasileño contemporáneo, que incluye artistas extranjeros como Bruce Nauman.

Más problemático resulta el contenido de las proyecciones que la Bienal realizó de la antropofagia. Los comisarios la introdujeron en múltiples escenarios, muchos de ellos completamente ajenos al sustrato brasileño inicial, para demostrar que la cuestión nacional era superada en su comprensión del concepto. Pero si la antropofagia es un exponente de la cultura brasileña, es decir, si responde a una realidad sociocultural específica, ¿cómo trasladar esta dinámica a otros contextos culturales? ¿Cómo proyectarla sobre artistas que no sean brasileños? Aquí se abre de nuevo la cuestión del rigor metodológico de la Bienal, que antes he dejado pendiente y aún me reservo para un poco más adelante.

26 Hernán Kesselman, “La responsabilidad social del psicoterapeuta en los tiempos de la globalización” en Nicolás Caparrós y Salvador Alemán (eds.) *Psicoanálisis sin diván. Ensayos posmodernos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. El autor también asocia la antropofagia con un enfoque transdisciplinario, que favorece la contaminación entre distintas disciplinas, no su identidad restrictiva.

27 Pregunta que se hacen, entre otros autores, Agnaldo Farias, Annateresa Fabris o Carlos Basualdo.

28 Tadeu Chiarelli, “A conexão do Brasil barroco”, *op. cit.*, pág. 25.

“Latinoamericanidad” en la XXIV Bienal de São Paulo

Cabe preguntarse si el empeño de afirmación nacional no fue sustituido en la Bienal por una concepción unificadora de Latinoamérica. Paulo Herkenhoff defendía la antropofagia como una elaboración “paulista” (de São Paulo) y, al mismo tiempo, peculiarmente latinoamericana. El concepto terminaba por funcionar como elemento cohesionador para América Latina, como “una suerte de paradigma para el análisis de las nociones de descolonización y emancipación cultural en el resto del continente. El mestizaje, la ingestión y contaminación permanente de perspectivas, en torno a cualquier idea de pureza o de superioridad cultural, enunciadas por las propuestas antropofágicas de los años 20, crean todavía hoy un marco provocador para examinar algunas de las dinámicas más significativas de la producción artística de América Latina a fines del milenio”, afirma uno de los catálogos²⁹. Trascendiendo el punto de partida brasileño, la Bienal quería presentar *la singularidad de una mirada de América, del hemisferio sur*, a partir de la antropofagia³⁰. En este sentido, coincidiría con la lectura de la antropofagia realizada por Haroldo de Campos (que está presente en los catálogos de la Bienal) y otras afines³¹.

El problema con esta interpretación es que corre el riesgo de ofrecer una visión monolítica de Latinoamérica, que simplifica la complejidad de sus dinámicas culturales colocándolas bajo la noción de antropofagia. Este riesgo parece confirmarse por momentos en la Bienal, pues a pesar de declararse sus comisarios contrarios a la idea de una esencia latinoamericana e intentar romper con cierta idea estereotípica de su producción artística, no dudan en recurrir a ciertos tópicos, muy notablemente el que se refiere a la presencia del color en las latitudes tropicales, llegando a hablar de “color antropológico en Brasil”³².

Para algunos, la Bienal parecía “ansiosa” por asumir el espacio de la “latinoamericanidad”. De ser así, podría estar respondiendo al discurso central que viene valorando positivamente Latinoamérica y otras periferias, que autores como Gerardo Mosquera observan con cautela, pues “ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros. Muchos artistas, críticos y curadores latinoamericanos

29 Rina Carvajal, “Rutas-América Latina”, *Roteiros, op. cit.*, pág. 1 del texto en Internet.

30 Parafraseo en las cursivas las palabras de los comisarios de la Bienal en alguna de las múltiples entrevistas que concedieron antes de su inauguración.

31 También habría que incluir aquí las de autores como Silvano Santiago y Rodrigo Browne Sartori (ver nota 14 del presente capítulo). Cabe destacar que Haroldo de Campos firma un pequeño texto en el catálogo *Um e/entre..., op. cit.*, pág. 97.

32 Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, “Condicionantes culturales”, *Trans*, n° 6, 1999, págs. 198-203.

parecen bien dispuestos a ‘otrizarse’ para Occidente”³³. Mientras muchos en Brasil consideraban que la antropofagia debía superarse para dar paso a otras lecturas, los centros occidentales seguirían demandándola como máxima expresión de alteridad, para no tener que *quedarse sin lo exótico*³⁴. Parte del entusiasmo que la antropofagia suele despertar en el exterior podría derivarse de este reclamo.

¿Intentaba la Bienal satisfacer esa demanda renovada de exotismo a partir de la antropofagia? Los comisarios habrían procurado contrarrestar este efecto “otrizando” a los artistas de los centros, que también eran considerados *antropófagos* en el contexto de la Bienal. Las estrategias ya las conocemos: yuxtaponer obras realizadas fuera de los centros tradicionales junto a los “artistas estrella”³⁵, proponer comisarios “desconocidos” o extranjeros que se encargaran de las secciones dedicadas a las culturas centrales o crear diálogos que no se dieran en términos de influencia³⁶.

Operaciones “contaminantes” que parecen proponer una especie de “latino-americanización” de las culturas hegemónicas en función de la antropofagia, presentando como paradigma lo que antes era considerado desvío³⁷. El ataque que gestos como éste reciben es que sólo contribuyen a crear una centralidad imaginaria para los márgenes, mientras las relaciones de subordinación efectiva permanecen intactas y “los discursos sobre la diferencia continúan siendo enun-

33 Gerardo Mosquera, “El Síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo”, *Exit Express*, n° 27, abril 2007, pág. 8.

34 Calco aquí el título de un texto de Estrella de Diego que ya conocemos, *Quedarse sin lo “exótico”*, *op. cit.*, en el que la autora reflexiona sobre esta circunstancia que amenaza sobre todo hoy día, en nuestro mundo globalizado y multicultural, donde lo propio y lo “exótico” son nociones difíciles de mantener como tal.

35 Ejemplos los encontramos en Van Gogh, Rodin, Dalí, Magritte, Giacometti, Bacon... por citar sólo unos cuantos.

36 Para Marcelo Coelho, por el contrario, la adopción de la antropofagia en la Bienal se reduce a una cuestión de influencias europeas, porque elimina el componente agresivo de rechazo a Europa que él ve fundamental en la formulación de Oswald de Andrade, aunque los comisarios habrían tratado de camuflarlo celebrando la antropofagia como paradigma. El autor compara esta situación con la del “síndrome de dependencia económica” del país, considerando que en uno y otro caso asistimos a un sometimiento al fenómeno de la importación. Ver Marcelo Coelho, “Antropofagia é hoje sinonimo de importação”, *Folha de São Paulo*, 14/10/1998.

37 Ver al respecto Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *op. cit.*, pág. 36. El autor se refiere aquí a ciertas interpretaciones que tratarían de presentar el ámbito latinoamericano como un precedente de la deconstrucción europea, gesto conceptual que no considera suficiente desde el punto de vista político.

ciados, en gran parte, por las instituciones culturales de los centros”³⁸. En efecto, una celebración acrítica de las bondades de la antropofagia podría estar eludiendo que nuestro globalizado mundo sigue articulándose en torno a unos centros de poder, también culturales, que prolongan una variante del dominio colonial gracias a construcciones muy precisas sobre lo que deben ser los *otros*.

En ocasiones, la antropofagia ha llegado a ser utilizada como *fórmula mágica* para zanjar apresuradamente el complejo debate abierto en un horizonte multicultural. En esta línea encontramos críticas a Haroldo de Campos y otras celebraciones de la antropofagia similares, que exaltan su ruptura conceptual con el primado del origen, pero explicarían poco de los problemas reales que afectan a las sociedades postcoloniales, como señala Schwarz³⁹. En términos generales, Canclini advierte que muchos especialistas buscan hoy “en una posición subordinada (la subalternidad, la condición poscolonial o algún discurso minoritario) el observatorio alternativo que dará la clave para ya no tener que asombrarse de lo que resulta difícil entender”⁴⁰. No obstante, también contamos con “simpatizantes” de la antropofagia, como Suely Rolnik, que procuran insertarla de lleno en la complejidad de los debates políticos y socioculturales, al tiempo que recelan de interpretaciones en exceso optimistas, que muchas veces han sido capitalizadas por los discursos dominantes⁴¹.

Paulo Herkenhoff no es ajeno a estas críticas, por eso adelanta en su “Introducción general” que nunca pretendieron “una visión totalizadora o triunfante de la cuestión de la antropofagia”, pues esto supondría traicionar su carácter, que es intersticial⁴². El interés del concepto estriba en su capacidad de proponer relecturas y desafiar visiones hegemónicas sin intentar suplantadas, por lo que “otrizar” a los demás no implicaría hacer de la antropofagia un modelo, sino desterritorializar y desclasificar en múltiples contextos. A pesar de sus esfuerzos,

38 Annateresa Fabris acude a esta cita de Nelly Richard para señalar que el planteamiento de la Bienal coincidía con tantos otros que otorgan un nuevo estatuto a las periferias, aunque sin terminar de ser efectivos para sus propios intereses ni para contrarrestar el poder de los verdaderos centros emisores (ver *Folha de São Paulo*, 10/10/1998). Por su parte, Mosquera apunta a que el nuevo interés por la alteridad supone “el riesgo de que Occidente, además de tantas otras cosas, le haga también al Tercer Mundo el pensamiento sobre la interculturalidad y la crítica al eurocentrismo”, algo que, a pesar de las buenas intenciones, no haría sino prolongar una perspectiva única. Ver Gerardo Mosquera, “El Síndrome de Marco Polo...”, *op. cit.*, pág. 8.

39 Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *op. cit.*

40 Néstor García Canclini, “Definiciones en transición”, disponible en www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/canclini.pdf, pág. 2.

41 Ver Suely Rolnik, “El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia” en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/51/Rolnik.pdf>, y “Geopolítica del chuleo”, Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes del arte, todavía*, U.I.M.P., Cuenca, 2006. Este último texto formó parte del proyecto *Documenta Magazines* en la 12ª edición de la Documenta y puede encontrarse también en *Brunaria*, n° 7, 2006.

42 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 22.

cabe preguntarse si la ambiciosa propuesta de la Bienal de presentar la antropofagia como interpretante del panorama artístico internacional realmente evitaba concederle un puesto central (modélico) en la cultura contemporánea.

Indefinición de la antropofagia. Manipulación y banalización de un concepto

- Entre el carácter positivo y negativo.

Los comisarios de la Bienal favorecieron una interpretación de la antropofagia en la que destacaran sus aspectos positivos, basándose en la formulación de Oswald de Andrade que, como ya tuve ocasión de comentar, es eminentemente *luminosa*. También es la interpretación que ha predominado en Brasil, donde la antropofagia se asocia, sobre todo, a la incorporación cultural, la emancipación del país y el sincretismo. No obstante, los comisarios eran conscientes de las resonancias violentas inherentes a la antropofagia, especialmente cuando se la desprende del horizonte brasileño. Para manejar esta ambivalencia, intentaron establecer una diferenciación entre antropofagia y canibalismo: “diferenciamos antropofagia, como tradición cultural brasileña, de canibalismo, práctica simbólica, real o metafórica de la devoración del otro”⁴³. Esta distinción tendía a aglutinar los aspectos negativos en el canibalismo y a hacerlos depender de la visión exterior, siguiendo, en este sentido, la división que ya realizara Oswald de Andrade entre antropofagia y canibalismo o “baja antropofagia”⁴⁴.

La noción de antropofagia se proyectaba sobre la mayor parte de los artistas seleccionados, mientras el canibalismo quedaba prácticamente limitado a ciertos tramos del *Núcleo Histórico*: el dedicado a la época colonial, donde encontramos las conocidas ilustraciones de Theodore de Bry basadas en el relato de Hans Staden (s. XVI, fig. 49) y los retratos de tipos caníbales del holandés Albert Eckhout (s. XVII); el siglo XIX europeo, con los caníbales de las *Escenas de martirio* de Goya, las representaciones de Rodin sobre Ugolino o *La Balsa de la Medusa* de Géricault; el apartado sobre dadaísmo y surrealismo, donde destaca Dalí y su *Canibalismo de otoño*; y, por último, elementos dispersos en los trabajos de determinados artistas, como Maria Martins o Louise Bourgeois.

En cualquier caso, los textos de los diferentes catálogos intercambiaron uno y otro término⁴⁵. Son numerosas las referencias al canibalismo (que no antropofagia) cultural, en tanto la antropofagia se muestra capaz de generar metáforas menos amables relacionadas con la violencia sociopolítica, la alienación contem-

43 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 23.

44 Otros autores han seguido a Oswald de Andrade en esta diferenciación. Hernán Kesselman, por ejemplo, afirma que la violencia del canibalismo es individualista y supone comerse al otro sin dejar rastro, es decir, anularlo, mientras que la devoración antropofágica es generosa y enriquece al otro, porque su potencia vital creativa se alimenta de la solidaridad. Hernán Kesselman, “La responsabilidad social del psicoterapeuta en los tiempos de la globalización”, *op. cit.*

45 Así lo señala también Ricardo Fabbrini en “As utopias e o canibal”, *op. cit.*

poránea, la brutalidad afectiva o el horror, que parecerían más propias de las connotaciones negativas del canibalismo. Varios son los autores que hacen referencia al doble significado de ambas nociones: Dawn Ades cita la parodia como “canibalismo cultural por excelencia” y habla de “canibalización de periódicos” en relación al *collage*, pero también utiliza la palabra canibalismo para designar la devoración de los cuerpos⁴⁶; Didier Ottinger se refiere al canibalismo en un sentido erótico y antropológico, para después afirmar que “el *collage*, incontestablemente, tiene que ver con el canibalismo”⁴⁷; Ivana Bentes percibe una actitud antropofágica nefasta respecto a la cultura mediática, en la que la devoración no es asimilación provechosa, sino cómplice de la sociedad capitalista de consumo⁴⁸; Catherine David alude a los peligros de la devoración visual y a los aspectos perniciosos de la antropofagia, aunque también utilice su sentido positivo, vinculado a la apropiación cultural⁴⁹. Asimismo, los propios comisarios contemplaron las metáforas ambivalentes a las que el canibalismo da lugar en relación al deseo y el erotismo, procurando reflejarlas dentro de la muestra⁵⁰.

Del lado de los artistas brasileños, Vik Muniz es un ejemplo de los que manejan la vertiente negativa del término antropofagia en el contexto de la Bienal. A pesar de las connotaciones positivas que tan bien ha de conocer, su obra *Aftermath* [Consecuencias] (1998), incluida en la muestra, trabaja el concepto a partir de una sociedad que “tritura y expele” a los chicos de la calle. Para Adriana Varejão, el descuartizamiento forma parte del concepto de antropofagia. Una de las obras con las que participa en la exposición (*Reflejo de sueños en el sueño de otro espejo*, 1998) *asimila* el cuadro del s. XIX *Tiradentes descuartizado*, jugando así con el carácter dual de la antropofagia, de la que no elimina su faceta violenta. Por su parte, Maurício Dias y Walter Riedweg entienden la antropofagia como el proceso de devoración/anulación que megalópolis como São Paulo llevan a cabo con individuos que trabajan para las elites, por ejemplo, los porteros de viviendas de su obra *Los Raimundos, los Severinos y los Franciscos* (1998).

He pasado rápidamente por estos ejemplos, entre los muchos que podrían escogerse dentro y fuera de la Bienal, porque lo que me interesa demostrar es que la pretendida división entre antropofagia (“buena”) y canibalismo (“malo”) que plantea la “Introducción general” de Herkenhoff terminaba por no funcionar.

46 Dawn Ades, “As dimensoes antropofágicas do dadá e do surrealismo”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 237.

47 Didier Ottinger, “Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana” y “Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 266.

48 Ivana Bentes, “Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico”, *Um e/entre...*, *op. cit.*

49 Catherine David, “Antropofagia e cinema(s)”, *Um e/entre...*, *op. cit.*

50 Esto sucede, sobre todo, en el apartado “Um e Outro”, en las obras y textos sobre Dalí, Maria Martins y Louise Bourgeois, así como en el texto de Didier Ottinger sobre la figura de la mantis (“Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, dentro del apartado sobre dadaísmo y surrealismo).

Es el propio desarrollo de la exposición el que favorece una ambivalencia que es intrínseca a estas nociones. En relación a esta problemática, Annateresa Fabris comenta la desorientación y el desconcierto europeos ante el concepto de antropofagia tal y como fue manejado por los comisarios⁵¹. Un ejemplo sintomático de estas dificultades lo encontramos en la artista Judith Pfaff, que fue seleccionada en función del sistema de reciclaje que utiliza en su obra, entendido como acto de antropofagia y voracidad. Aun comprendiendo el sentido amplio y metafórico que los comisarios otorgaron a la antropofagia, la artista no deja de percibirlo como un término “muy fuerte”, “muy caliente”, en contraposición a la palabra “reciclaje”, a pesar de los eventuales vínculos que puedan establecerse entre una y otra práctica⁵². Una Bial que se preciaba de haber insertado la antropofagia brasileña en el debate internacional debería haber previsto que, en el espacio de los centros, la palabra estaba cargada de otros significados y resultaba complicado desprenderla de su carácter violento. Quizás su pretendida luminosidad no fuera, después de todo, tan fácil de compartir.

- Entre lo temático y la abstracción.

La distinción que los comisarios propusieron entre antropofagia y canibalismo se relaciona a su vez con otros dos polos interpretativos en los que se movió la Bial, que osciló entre los “momentos de extrema abstracción de un concepto”⁵³ y su lectura iconográfica, es decir, entre la antropofagia conceptual y las imágenes de la antropofagia/canibalismo. Una división a la que mi propia investigación atiende, como ya indiqué, analizando la antropofagia como concepto en Oswald de Andrade y en la misma Bial, para después abrir un nuevo episodio en el análisis de las imágenes de la voracidad.

Podemos decir que lo que se impuso en la Bial fue la *extrema abstracción* del concepto sobre lo sensible, ya que uno de sus objetivos era tratar de no ilustrar la antropofagia a partir de la literalidad y la anécdota. Así, Paulo Herkenhoff declaraba en una entrevista: “una de nuestras preocupaciones en relación a un tema que remite al consumo de carne humana fue evitar que la Bial se convirtiera en una carnicería, que se redujera a la exhibición de lo terrible”⁵⁴. Y en la “Introducción” al catálogo principal afirma: “cada vez que se torna tema o mera imagen [la antropofagia] está más distante de su origen”⁵⁵. Al mismo tiempo, el comisario principal no tuvo reparos en reclamar como pieza clave para la discusión antropofágica una obra tan explícita como el *Saturno devorando a sus hijos* de Goya⁵⁶.

51 Annateresa Fabris en *Folha de São Paulo*, 10/10/1998.

52 Entrevista de Berta Sichel a Judith Pfaff en *O Estado de São Paulo*, 18/02/1998.

53 Manuel de Costa Pinto, entrevista a Paulo Herkenhoff en “O Olhar Canibal”, *op. cit.*, pág. 48.

54 Ver *O Estado de São Paulo*, 05/9/1998. Esta idea también aparece expresada en el *dossier* “O Olhar Canibal”, *op. cit.*

55 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 23.

56 En *O Estado de São Paulo*, 29/6/1998.

Las obras que se referían al asunto de la devoración de manera más literal son también las que la Bienal asoció al término “canibalismo”, mientras la “antropofagia” venía a representar una abstracción o apertura del término en la que cabían todo tipo de apropiacionismos, lecturas de corte formal y, por qué no decirlo, excesos interpretativos, de modo que era capaz de acoger a artistas tan dispares como los que siguen⁵⁷: Gustave Moreau, Van Gogh, Matta, Siqueiros, CoBrA, Richter, Polke, Eva Hesse, Robert Smithson, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim o Tony Ousler. Todos estos artistas eran relacionados en virtud del gesto apropiacionista, ya fuera de elementos de la tradición, de influencias extranjeras, de la expresión infantil o de imágenes de los medios de comunicación. Sin embargo, a pesar de la importancia que parece adquirir la idea de apropiación según estos criterios selectivos, los comisarios decidieron trabajar con un único ejemplo de imagen apropiada que se mostrara como tal en la exposición (obras realizadas a partir de *La Balsa de la Medusa*), lo cual no deja de resultar un tanto sorprendente⁵⁸. Además, la Bienal no se detiene en la reunión de estos artistas bajo el común denominador de la antropofagia, lo que ya de por sí parecía excesivo, sino que da un giro más al término y lo encuentra pertinente para abordar una sección de pintura monocroma (que incluye nombres como Fontana, Klein, Oiticica, Manzini o Robert Ryman), los paisajes de Armando Reverón o la cuestión del color en la pintura del Modernismo brasileño.

A la vista de esta amalgama de nombres tan difíciles de relacionar entre sí, cabría preguntarse si evitar la literalidad de un concepto permitía manipularlo a conveniencia, forzándolo a adaptarse a cualquier tipo de obra. Muchos criticaron la reducción de la antropofagia a una simple etiqueta para yuxtaponer obras disparejamente. La pretensión de enlazar artistas tan distantes en el tiempo y en el espacio mediante un único elemento sólo parecía posible a partir de la vaguedad del concepto. Los comisarios, por su parte, se remitían a su concepción no totalizadora para justificar la apertura de la que habían dotado al término. Recordemos que recogían hasta *165 entre mil significados* posibles de la antropofagia. Pero

57 Para autores como Ricardo Fabbrini, los comisarios se vieron obligados a defender esta interpretación formal de la antropofagia para poder inscribirla en el contexto actual, ya que los artistas estarían hoy muy lejos del sentido político-revolucionario que quiso otorgarle Oswald de Andrade. Fabbrini señala que, “fuera de la marcha de las utopías, el canibal se descarna, enflaquece como imagen conceptual” y se transforma en un simple cliché, vacío de su sentido original. Ver Ricardo Fabbrini, “As utopias e o canibal”, *op. cit.* y “Para uma história da Bienal de São Paulo”, *Revista USP*, n° 52, diciembre 2001-febrero 2002. En este sentido, ver también la crítica que realiza Sérgio Luiz Prado Bellei de la interpretación de Haroldo de Campos, que considera esteticista y ajena el proyecto social implícito en la formulación de Oswald de Andrade, en “Brazilian anthropophagy revisited”, Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, *op. cit.*

58 Paulo Herkenhoff lo explica en “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 24. Se trata de obras de David Alfaro Siqueiros, Asger Jorn, Jeff Wall y Thomas Struth, que se distinguen de otras apropiaciones cuyas fuentes no se hacen explícitas.

la impresión que terminaba por producir la Bienal es que cualquier selección de artistas podría haberse acomodado al discurso de los comisarios; ¿por qué no incluir a Picasso—se pregunta uno de sus críticos—si este artista se asimila a las *165 formas de antropofagia y canibalismo* propuestas?⁵⁹ Así, la selección realizada terminaba por resultar irrelevante: si cualquier obra puede ser antropofágica, entonces es como si ninguna lo fuera. Numerosos textos de los catálogos recurren a licencias del lenguaje para producir metáforas inverosímiles con las que justificar la presencia de determinados artistas. Por ejemplo, Malevitch y otros creadores de monocromos blancos están presentes en la Bienal porque “el blanco es devorador de todos los colores”⁶⁰.

Uno de los cometidos declarados de Paulo Herkenhoff era el de “crear fricción”⁶¹ y poner en cuestión uno de los conceptos privilegiados de la cultura brasileña, generando un debate en torno a “una idea que no se cristaliza”, por eso saludaba este tipo de polémicas⁶². Sin embargo, muchos adujeron que la *descaracterización* de la antropofagia hacía que perdiera su capacidad de acción crítica e identificaron la labor de los comisarios más con una operación promocional que con el rigor metodológico, algo no tan extraño en eventos de la envergadura de una Bienal, que a veces se ven forzados a crear estos reclamos para atraer al gran público⁶³.

- Asimilación cultural y antropofagia.

Dentro de la banalización conceptual que vengo comentando, quiero detenerme en cómo los comisarios entendieron las relaciones entre antropofagia y apropiación cultural. La Bienal parecía caracterizar invariablemente como antropofagia la asimilación que los artistas de los países *jóvenes o periféricos* practican en relación a los centros. Así, para Paulo Herkenhoff, “la antropofagia es estrategia crucial en el proceso de constitución de un lenguaje autónomo en un país de economía periférica”⁶⁴. Esta lectura podría tomarse como un exceso interpretativo,

59 Daniel Piza, “O museu deglutido”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.

60 Paulo Herkenhoff, “Monocromos”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 192. La sala dedicada a los monocromos dentro de la Bienal estaba dividida en tres partes y una de ellas se centraba específicamente en los monocromos blancos.

61 Así lo expone en la revista *Época*, n° 21, octubre 1998.

62 Manuel de Costa Pinto, entrevista a Paulo Herkenhoff en “O Olhar Canibal”, *op. cit.*, pág. 45.

63 Una encuesta realizada en la anterior Bienal de São Paulo reveló que Van Gogh era uno de los artistas que más deseaba ver el público brasileño en una exposición. Precisamente, Van Gogh habría de ocupar un lugar destacado en la XXIV Bienal aunque, desde mi punto de vista, difícilmente encaja en el concepto de antropofagia o el de canibalismo. Por otra parte, Jorge Coli habla de la antropofagia como “concepto-marketing” en “A Bienal e o rigor”, *Folha de São Paulo*, 22/11/1998 y Marcelo Coelho, entre otros, de la antropofagia como una moda en “Antropofagia é hoje sinonimo de importação”, *op. cit.*

64 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 24.

aunque no deja de guardar coherencia con la formulación de Oswald de Andrade y con el significado que suele otorgarse al término desde los márgenes. Pero, una vez más, la Bienal no se detiene aquí y está dispuesta a calificar cualquier operación transcultural como antropofágica, hasta el punto de parecer que “todo artista que haya vivido en la frontera entre dos culturas o reaccionado visceralmente a las influencias ‘europeas’ [podía] caer en los tentáculos de la Bienal”⁶⁵. Vincent van Gogh, sin ir más lejos, pertenece a la familia de los antropófagos porque *devora* las influencias de los grabados japoneses, además de las de Millet. Entonces, “¿no sería todo el arte moderno caníbal?”—se pregunta Daniel Piza o, más precisamente—“¿no sería todo gran artista un caníbal cultural, en el sentido de que contesta a los valores establecidos por los lenguajes establecidos?”⁶⁶. La extensión virtualmente ilimitada que adquiere la antropofagia incluso la convierte en algo secundario y, sorprendentemente, así lo manifestaron algunos artistas seleccionados, como Cildo Meireles, que no la considera su principal foco de interés porque “en principio, toda cultura es antropofágica”⁶⁷. Aun así, para los comisarios éste era uno de los artistas referentes de la Bienal.

No obstante, ¿es realmente toda cultura antropofágica? Recordemos, una vez más, que la palabra está lejos de ser neutra. ¿Pueden definirse como “antropofagia” dinámicas que son consustanciales a la creación cultural en general? La asimilación de influencias, la adaptación de recursos a un contexto específico o el intercambio entre diferentes medios de expresión son procesos universales que, a mi entender, podrán ser denominados “antropofágicos” cuando se sitúen en un marco de relaciones (post)coloniales, que es el ámbito al que nos remite la antropofagia⁶⁸. Quizás por ello, autores como Ricardo Fabbrini consideraron la XXIV Bienal “más multicultural que ‘caníbal’ o ‘antropofágica’”, pues la selección de artistas excedía con mucho el contexto apropiado para el concepto⁶⁹. Según él, los artistas parecían más atentos a la convivencia de las diferentes étnias y culturas que a reflexionar sobre el significado específico de la antropofagia o su utopía revolucionaria. Incluso hubo quien valoró la perspectiva etnográfica de la Bienal como la inserción de lo “políticamente correcto” en un evento de estas características, a partir de una pose inclusiva que terminaba revelándose forzada⁷⁰.

65 Daniel Piza, “O Museu deglutido”, *op. cit.*, pág. 14.

66 *Ibid.*, pág. 15.

67 En *O Estado de São Paulo*, 28/09/1998.

68 Una exposición del IVAM dedicada a la antropofagia, *Brasil 1920-1950. De la Antropofagia a Brasilia* (octubre 2000-enero 2001), recibió críticas similares a las de la XXIV Bienal, por convertir todo proceso de asimilación cultural en antropofagia.

69 Ricardo Fabbrini, “Para uma história da Bienal de São Paulo”, *op. cit.*, pág. 53. Por su parte, Agnaldo Farias considera que la antropofagia no tiene cabida en los debates culturales de la actualidad pues, como ya señalé, para él se vincula a un resentimiento que sería incompatible con el diálogo multicultural (ver nota 114 del Capítulo 2.2).

70 Teixeira Coelho, “Etnología, Metonimia e muito sexo: a Bienal de São Paulo”, *Bravo*, nº 14, año 2, 1998.

- La gran ausente de la XXIV Bienal de São Paulo: la dimensión corporal de la antropofagia.

Habiendo insistido tanto en la apertura del concepto de antropofagia, no deja de llamar mi atención que la Bienal apenas se ocupara de una de sus facetas más prolíficas: su relación con el cuerpo. Una Bienal que abordaba la antropofagia en el sentido amplio que defendían sus comisarios debería haber considerado la dimensión corporal como un aspecto fundamental. Si se hubieran ceñido al significado de apropiación cultural que parte de la definición de Oswald de Andrade, la ausencia del cuerpo no habría supuesto un problema, pero no es este el caso de la Bienal.

En primer lugar, incluyen múltiples referencias psicoanalíticas que hubieran permitido profundizar en aspectos relativos al cuerpo. El catálogo principal cuenta con fragmentos de Freud, Lacan o Fédida, además de un texto de la psicoanalista Suely Rolnik sobre Lygia Clark que sí trabaja la relación entre antropofagia y cuerpo. Recordemos también que el segmento *Um e/entre Outro/s* (donde vuelve a destacar un texto de Rolnik) estaba parcialmente dedicado a cuestiones en torno al psicoanálisis⁷¹. Otros textos hacen referencia a la economía del deseo, la fusión amorosa, la oralidad o la subjetividad, pero todos estos intereses no se reflejan en la exposición más que de manera testimonial, en comparación con la gran cantidad de obras que los comisarios vincularon a la asimilación transcultural o a las lecturas formales de la antropofagia⁷². Las notables excepciones dentro de este panorama son Salvador Dalí, Maria Martins, Louise Bourgeois y Lygia Clark, junto a algunas obras del segmento citado, como las de Ernesto Neto (*Nave Diosa*, 1998), Adriana Varejão (*Reflejo de sueños en el sueño de otro espejo*, 1998) o Artur Barrio (*Libro de carne*, 1977-98). Es cierto que la importancia del cuerpo es manifiesta en la obra de otros artistas incluidos en la Bienal (como Hélio Oiticica, Eva Hesse o Bruce Nauman), pero los comisarios no la relacionaron específicamente con la antropofagia, algo que, por otra parte, no parecía posible en todos los casos.

La Bienal introdujo la noción de canibalismo para estimular un diálogo entre la antropofagia brasileña y otros contextos culturales, algo que debería haber conducido a la voracidad en su sentido más físico. En realidad, ésta aparece, pero de una forma muy limitada: Herkenhoff sólo encuentra en el arte europeo “un *corpus*

71 Aunque el segmento “Um e Outro” pretende profundizar en la relación antropofagia/cuerpo, encuentro que muchas de las obras que incluía responden sólo parcialmente a este cometido y, en algunos casos, la antropofagia parece más un accesorio para insertar ciertos trabajos que un elemento definitorio de los mismos. Es en los textos del catálogo donde esta relación recibe un mejor tratamiento, como pone de manifiesto el que escribe Suely Rolnik sobre la subjetividad antropofágica, “Subjetividade antropofágica”, *op. cit.*

72 Un ejemplo de esta lectura formal lo encontramos en la importante representación de la pintura monocroma que, como sabemos, contó con un apartado específico en la muestra (“Monocromos”, en el *Núcleo Histórico*); otros casos son “A cor no modernismo brasileiro” (también en el *Núcleo Histórico*) o el “Eixo da cor” (en *Um e/entre Outro/s*).

antropofágico que va de Goya a Géricault”⁷³, mientras las representaciones más actuales se eluden. ¿Acaso no sigue siendo el canibalismo un tabú sobre el que Occidente proyecta sus fantasmas? Los comisarios aducen la literalidad para justificar esta ausencia: “al discutir el canibalismo, se tomó la cautela de delimitar el campo, evitando deliberadamente posibilidades que acentuasen excesivamente el cuerpo fragmentado, amputaciones y otras aflicciones físicas presentes en el *body art* y en algunos accionistas austriacos”. Pero, más allá de representaciones corporales extremas, las relaciones entre antropofagia/canibalismo y cuerpo encuentran un espacio, que es precisamente el que trato de cubrir con mi investigación. Más bien parece que la elección de los comisarios se dirigía a representaciones que, aun tratando el asunto de la devoración, pudieran ser asimiladas por el gran público, lo que se traduce en obras pictóricas del siglo XIX. En cualquier caso, la aparición de un canibalismo más explícito en este tramo de la exposición resultaría incoherente con su práctica ausencia en el resto de la muestra, algo que sólo puede explicarse por una *deliberada* voluntad de exclusión.

¿Y qué decir del tratamiento que recibe la relación antropofagia/canibalismo y surrealismo en la Bienal? Mi tesis parte precisamente de esta relación y de su proyección en el presente, por lo que no creo que tenga que insistir en la importancia que le concedo. Asimismo, es una relación que implica al cuerpo, como vengo analizando en el presente trabajo; si en Brasil la antropofagia es una metáfora eminentemente cultural, el canibalismo al que se refieren los surrealistas tiene, sin duda, un carácter físico.

La Bienal redujo la aparición del surrealismo a un apartado del *Núcleo Histórico*, que compartía con el dadaísmo. A pesar de esta exigua presencia, los comisarios procuraron enfatizar la importancia del surrealismo disidente en relación a estos asuntos, como hace esta tesis. No obstante, pienso que ciertas referencias están manipuladas, como cuando Herkenhoff utiliza a Bataille para presentar la automutilación de Van Gogh como un sacrificio y así proponerlo como artista antropófago. Supuestamente, este era el tipo de episodios que la Bienal trataba de evitar, pero son bienvenidos si se trata de justificar la dudosa presencia de Van Gogh en el evento. El catálogo principal de la exposición incluye la definición de “Ojo” de Bataille y un texto de Didier Ottinger sobre la mantis como “heroína sadiana”, que se refiere al entorno *Acéphale* y cita repetidamente a Caillois y Bataille⁷⁴. Lo que no encontramos son autores de la constelación *October* en los catálogos, ni se hace mención a su recuperación del surrealismo disidente; tampoco eran éstos los intereses de la Bienal⁷⁵.

73 Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 24.

74 Didier Ottinger, “Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana”, *op. cit.*

75 Georges Didi-Huberman escribe un texto para uno de los catálogos de la Bienal, “Disparates sobre a voracidade” en *Roteiros*, *op. cit.*, pero en él no trata de la relación entre el círculo de Bataille y las imágenes de la voracidad, sino de los diferentes significados del acto de la incorporación a través de cuatro historias: un cuento amazónico, una historia de la tradición judaica, el tema de la eucaristía y un caso de momias.

Sí aparecen otros autores del ámbito anglosajón, como Dawn Ades, que interpreta acertadamente el canibalismo surrealista a partir de la sexualidad y el deseo, mientras encuentra el canibalismo cultural más propio del dadaísmo⁷⁶. Ades se centra en la figura de Dalí, uno de los artistas que los comisarios destacan para tratar de todas estas cuestiones, decisión coherente con la importancia que adquiere el canibalismo en su universo. Su obra *Canibalismo de otoño*, presente en la exposición, es analizada por Jennifer Mundy en un texto dedicado exclusivamente a ella⁷⁷. Giacometti, en cambio, se introduce desde una perspectiva que ya no considero tan acertada. Los textos apenas mencionan la relación del artista con el entorno *Documents*, fundamental para valorar la época en la que crea las obras que mi tesis vincula al canibalismo. En su lugar, se centran en las esculturas posteriores a este período que, desde mi punto de vista, no ofrecen conexión alguna con el canibalismo ni con la antropofagia. Además, la Bial de Contrapesa la relevancia que adquiere la relación cuerpo/canibalismo en el ámbito surrealista presentando a René Magritte como exponente de un canibalismo de carácter formal, asimilado al procedimiento del *collage*⁷⁸. Éste fue otro de los artistas con más presencia en el apartado dedicado al surrealismo, aunque su vinculación a los asuntos que aquí se tratan me parece más bien forzada.

El texto de Ottinger que mencionaba líneas atrás le sirve a Herkenhoff para trazar en su “Introducción” una línea que va de las mantis de Masson a la obra de Maria Martins y Louise Bourgeois. Pero, salvando esta conexión, no se aprovechan las muchas que podrían haberse propuesto entre el surrealismo y la actualidad, pasando por la antropofagia brasileña de ayer y de hoy, a pesar de la dislocación temporal y territorial de la que los comisarios hicieron gala. Conexiones que son, precisamente, las que esta investigación aborda. En definitiva, la Bial sólo acierta parcialmente en su análisis de la relación antropofagia/canibalismo-surrealismo, pues podía haber sido más riguroso y mucho más fructífero, ya que nos ofrece el contrapunto adecuado para valorar las propuestas de Oswald de Andrade y otras derivas contemporáneas de la antropofagia. De éstas paso a ocuparme en el siguiente capítulo.

76 Dawn Ades, “As dimensoes antropofágicas do dadá e do surrealismo”, *op. cit.*

77 Jennifer Mundy, “Canibalismo de outono”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*

78 Didier Ottinger presenta a Magritte como pintor de “collages a mano” (siguiendo a Max Ernst) y al *collage* como procedimiento canibalista en “Do fio da faca ao fio da tesoura...”, *op. cit.*, pág. 266.

El cuerpo vibrátil es antropófago: subjetividad antropofágica en la obra de Hélio Oiticica y Lygia Clark

Tras haber examinado la aplicación que la Bienal de São Paulo hizo de la antropofagia como concepto operacional, proyecto con el que he manifestado mis discrepancias, voy a lanzar mi propia propuesta de lectura, atendiendo a aquellos aspectos que, desde mi punto de vista, la Bienal desatendía. Notará el lector que las imágenes “reaparecen” a partir de este momento, retomándose el análisis en profundidad de obras y artistas concretos. Como ya señalé, una de las razones por las que su presencia se “diluye” en anteriores apartados se debe a un análisis más conceptual de la antropofagia, pero también convendría relacionar esta “desaparición” con la excesiva libertad que la Bienal se permitió en su manejo, pues si las obras más dispares tenían cabida en ella, nada llegaba a parecer significativo. Lo que pretende recuperar mi lectura, entonces, es una aplicación rigurosa de la antropofagia desde la actualidad, poniendo el énfasis en su dimensión corporal, que es la que la Bienal ignoraba.

Voy a comenzar retrocediendo al singular momento creativo que vivió Brasil entre los años 60 y 70, no para analizar la vinculación de la antropofagia con lo que se vino a denominar “tropicalismo”, como suele ser habitual, sino para descubrirla en la nueva forma de comunicación artística que por aquellos años desarrollaron algunos artistas⁷⁹. Así, nuestro interés no se centrará en la acepción de antropofagia como incorporación cultural, que es la que ha venido acaparando el debate, sino en su dimensión corporal, respondiendo a la línea que me he propuesto seguir en esta investigación.

Esa nueva forma de comunicación a la que aludía vino a trastocar la concepción tradicional del objeto artístico, del público y del artista, en un verdadero impulso de transformación revolucionaria con el que los artistas pretendían sacudir los cimientos no sólo del mundo artístico, sino de la sociedad. ¿En qué consiste esta nueva forma? Podría sintetizarse en la integración de la obra y el espectador a partir de un acto de interacción entre ambos. El objeto artístico se desmaterializa y pasa a existir en virtud de la relación establecida con el espectador, mientras éste deja de ser un mero observador para convertirse en participante y el artista en generador de propuestas a realizar por él. Lygia Clark lo describe de forma muy bella con estas palabras: “Nosotros somos los propositores: nosotros somos el molde, a ti te corresponde soplar dentro de él el sentido de nuestra existencia. Nosotros somos los propositores: nuestra propuesta es el diálogo. Solos, no existimos, estamos a tu merced”⁸⁰. Este diálogo no sugiere un simple intercambio de contenidos, sino una auténtica transformación de todas las partes en él implica-

⁷⁹ Sobre la relación entre antropofagia y tropicalismo, ver Celso Favaretto, *Tropicália. Alegoria, alegría, op. cit.*

⁸⁰ Lygia Clark, “Nosotros somos os propositores”, citado en *Lygia Clark*, Edição FUNARTE, Río de Janeiro, 1980, pág. 31.

das, de ahí el valor de la “inmanencia del acto” o la “vivencia”, que los artistas mencionan una y otra vez⁸¹.

En las líneas que siguen, me propongo defender esta nueva forma de comunicación artística como una relación “antropofágica”, acudiendo para ello a las teorías de Suely Rolnik, una de las interpretaciones más felices que ha recibido el pensamiento de Oswald de Andrade en los últimos tiempos. Es en virtud de esta lectura que me interesa incluir aquí el análisis de obras creadas entre los años 60 y 70, poniendo de manifiesto su vigencia entre las problemáticas actuales y su repercusión en el trabajo de artistas de generaciones más jóvenes. Por otra parte, al calificar esta relación de “antropofágica” quiero subrayar la evolución específica que adquirió en Brasil este proceso de redefinición estética, donde, partiendo de una lectura radical de los postulados de la abstracción geométrica europea, se alcanzó una formulación peculiar del arte.

En el transcurso que conduce a esta nueva forma de comunicación artística, cabe destacar la importancia de la dialéctica dentro/fuera para comprender el carácter antropofágico que le atribuyo⁸². Hélio Oiticica considera este problema nada menos que el núcleo de la relación “participada-objeto-ambiente”, en una reflexión que surge a propósito de la serie *O Ovo* [El huevo] (1968, fig. 47), de Lygia Pape⁸³. Estas obras consisten en cubos de papel en los que una persona se introduce, para salir después al exterior perforando su superficie. Si en un primer momento el cubo asimila al cuerpo, después de ser atravesado pasa a asimilarse al ambiente exterior que lo rodea, en una acción en la que el cuerpo transforma el espacio limitado del cubo en espacio ilimitado. Este trabajo nos muestra que la dialéctica dentro/fuera implica una continuidad entre la obra y el cuerpo y de estos con el espacio circundante: “el huevo-cuerpo-ambiente dentro=AMBIENTE FUERA identifica la dislocación del cuerpo con su AMBIENTE AL ALCANCE DEL CUERPO con el AMBIENTE INFINITO que ABARCA LAS INFINITAS POSIBILIDADES DE DISLOCACIÓN DE ESE CUERPO”⁸⁴.

Numerosas obras del propio Oiticica trabajan a partir de la relación entre el adentro y el afuera. De hecho, la noción de “envolvimiento” es fundamental en su trayectoria, en la que observamos una progresiva apertura al ambiente que va

81 Este sentido “transformador” coincide con la caracterización que Bakhtin realiza del diálogo en el ámbito de la semiología.

82 Para una interpretación de la dialéctica dentro/fuera y algunas de sus derivas en la actualidad, ver Ricardo Basbaum, “De fuera hacia dentro/De dentro hacia fuera”, *Lápiz*, 134-135, 1997 (doble número que la revista dedicó a Brasil).

83 No obstante, Lygia Pape es un ejemplo de artista que utiliza la antropofagia y el canibalismo dotándolos de una amplia variedad de significados, a veces opuestos, dentro de los contextos más dispares. Así, en *Caja de hormigas* (1967) critica la musealización del arte a partir del contraste entre voracidad y hambre, mientras obras como *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1976) utilizan la devoración para aludir a la manipulación de las imágenes en la sociedad de consumo.

84 Hélio Oiticica, “Pape: Ovo” en Lygia Pape, *Gávea de tocaia. Lygia Pape*, Cosas&Naify Edições, São Paulo, 2000.

a posibilitar la entrada del cuerpo en la obra y su expansión en el espacio⁸⁵. Sus *Núcleos* comienzan a plantear este tipo de relación, que se hace más explícita en los *Penetrables*, estructuras en las que “el espacio ambiental penetra [al espectador] y lo envuelve en un sólo tiempo”⁸⁶. La preocupación por el cuerpo se irá haciendo cada vez más intensa, mientras la dinámica dentro/fuera se acentúa. Es su voluntad de dar cuerpo al color, como el propio artista señala, lo que le condujo a crear los *Bóviles* y los *Parangolés*, quizás sus obras más características. Los *Bóviles*, que considera origen de todos sus futuros proyectos ambientales, piden ser abiertos, desenvueltos, estallados, para que el núcleo de color que contienen se desate; ya en los *Parangolés*, el color está suelto y envuelve al participante, de manera que el cuerpo del color es también el suyo⁸⁷.

Lygia Clark, por su parte, da el nombre de *O dentro é o fora* (*Dentro es fuera*) a uno de sus *Bichos* (1963) y dice respecto a él que “el sujeto activo encuentra su precariedad. Tampoco él -como el *Bicho*- tiene fisonomía estática que lo defina. Él descubre lo efímero por oposición a toda especie de cristalización. Ahora el espacio pertenece al tiempo continuamente metamorfoseado por la acción. Sujeto y objeto se identifican esencialmente en el acto”⁸⁸. Sus palabras nos recuerdan a las de Oiticica con respecto a *O Ovo*, que hablaba de “dislocación del cuerpo” para referirse al estado por el que atraviesa el sujeto en la dialéctica dentro/fuera.

De todas estas citas y obras, me interesa extraer una conclusión muy importante para introducir mi propuesta antropofágica: en la experiencia de ser dentro y fuera al mismo tiempo, el participante y la obra se identifican. Esta concepción moebiana del espacio contiene en sí misma el sentido de la relación que estos artistas están tratando de definir: diluir las fronteras entre sujeto y objeto y, con ellas, las barreras que separan el cuerpo del mundo. En este sentido, *Caminando* (1963), de Lygia Clark, marca un hito. A través de esta obra, la artista descubre un itinerario interior fuera de sí misma en el acto de recortar una tira de papel enrollada, precisamente, como una cinta de Moebius. “Percibo la totalidad del mundo como un ritmo único, global, que se extiende desde Mozart a los juga-

85 Paralelamente, Oiticica desarrolla su concepto de “mundo-abrigo”, concebido como espacio que acoge al cuerpo en sus deseos de explorar el mundo, un terreno de juego en el que uno no se adapta a los patrones establecidos, sino que los inventa en la experimentación.

86 Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Laberinto*, Ed. Rocco, Río de Janeiro, 1986, citado en el catálogo de la exposición *Hélio Oiticica*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, pág. 60.

87 Parece ser que la idea del *Parangolé* surgió a partir de una precaria construcción de elementos yuxtapuestos con los que una persona había construido su hogar (que Oiticica también percibió como construcción de uno mismo), en cuyo interior el artista vio escrita la palabra “parangolé”, que no significaba nada en concreto, pero que le pareció el término idóneo para referirse a lo que su sensibilidad había captado y a las obras que crearía a partir de ese momento.

88 Lygia Clark, “Do ato”, citado en *Lygia Clark, op. cit.*, 1980, pág. 24. Cabe señalar que éste es uno de los textos que *October* recoge, entre otros escritos de la artista, en su número 69, al que ya me referí en la “Introducción”. Ver Lygia Clark, “Nostalgia of the Body”, *October*, n° 69, verano 1994.

dores de fútbol en la playa [...]. Ahora, ya no estoy sola. Soy aspirada por los otros”—diría la artista en relación a esta experiencia—“penetro en el ritmo total del mundo. El mundo es mi pulmón”⁸⁹. En el estado reversible del dentro/fuera, el sujeto incorpora el mundo y se siente incorporado por él.

Esta ruptura de la separación tradicional entre el sujeto y su objeto, como sabemos, ataca uno de los pilares sobre los que se asienta el pensamiento moderno: la distancia como premisa para el conocimiento, que se refleja en el privilegio concedido a la vista sobre el resto de los sentidos en cuanto a medio de aproximación y aprehensión del mundo. Un privilegio que desafían una y otra vez las obras de estos artistas, que no se dirigen al ojo, sino al cuerpo en su conjunto, orgánico, multisensorial, háptico. Con ellas pretenden expandir el campo sensorial, creando una extrañeza que desmonta nuestra percepción habitual, basada en patrones visuales; por eso Oiticica habla de *dislocar el cuerpo dislocado* y Clark de la precariedad del sujeto. Frente a la distancia del ojo, estos artistas proponen una nueva relación con el mundo que considero “antropofágica”, porque enfrenta a su objeto incorporándolo, digiriéndolo, haciéndolo suyo. La dicotomía sujeto-objeto se resuelve aquí en la continuidad de la asimilación⁹⁰.

Quiero aclarar que con el calificativo “antropofágico” no propongo una simple metáfora formal, sino una verdadera descripción, siguiendo a Suely Rolnik en su definición de “subjetividad antropófaga”, como ya anuncié⁹¹. Ésta se distingue de otras subjetividades por su manera peculiar de explorar el mundo a partir de un generoso grado de exposición a la alteridad, en el que el otro deja de ser un objeto sobre el que proyectar representaciones establecidas para transformarse en presencia viva que nos afecta, pasando a formar parte de nosotros.

Convendría recordar los modos de identificación que propone Kaja Silverman y que ya vimos en el Capítulo 1.2, pues en la subjetividad antropófaga de Rolnik lo que parece producirse es un curioso cruce entre la identificación heteropática y el gesto incorporador de la identificación idiopática. La asimilación antropófaga de la alteridad no la anula, como tenderíamos a pensar basándonos en la identificación idiopática, sino que la interioriza, colocándonos ante el riesgo de transformarnos en el otro, algo que Silverman comentaba a propósito de los potenciales de la identificación heteropática. Se trataría de sentir como si fuéramos el otro, no de “ponernos en su lugar”, suplantándolo. Así, tanto la subjetividad antropófaga como la identificación heteropática admiten un grado de precariedad que se traduce en apertura, y que para Rolnik depende, en gran medida,

89 Lygia Clark, “Do ato”, *op. cit.*, pág. 24.

90 Cabe subrayar la importancia de la relación sujeto/objeto pues, entendida en un sentido amplio, abarca la problemática de las relaciones del yo con otros yoes y del yo con el mundo circundante.

91 Suely Rolnik ha definido la subjetividad antropofágica en artículos como “Subjetividade antropofágica” en *Um e/entre Outro/s*, *op. cit.* y “Beyond the Identity Principle: the Anthropophagy Formula”, *Parkett*, n° 55, 1999. También la analiza en profundidad en su libro *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, *op. cit.*

del cuerpo en su estado “vibrátil”⁹². En este caso, el sujeto aprehende el mundo como campo de fuerzas, no como un conjunto de formas estáticas, por lo que toda estabilidad queda descartada y en su lugar aparece una subjetividad elástica, provisional, en constante estado de creación. Éste es el tipo de subjetividad que nuestros artistas quieren convocar a través de sus obras, por eso los oímos hablar de estados de precariedad subjetiva, que proponen a través de la identificación entre obra y participante, esto es, entre sujeto y objeto. La identificación se irá haciendo cada vez más clara, conforme los artistas vayan desmaterializando sus obras y concedan mayor importancia al propio acto de la participación.

Oiticaica, por ejemplo, considera que sus *Bólides* son ya algo diferente del objeto, por eso pasa a denominarlos “transobjetos”. El mismo nos explica que los objetos preexistentes que incluye en ellos no están elegidos por casualidad, sino en una búsqueda consciente que lo lleva hasta *aquel* objeto, donde reconoce un elemento necesario a la estructura de la obra. A su modo de ver, lo que se produce entonces es una identificación entre el objeto y una idea previa, de manera que el *Bólide*, “en su condición de objeto, opuesto al sujeto, deja ya de serlo en el momento de la identificación, porque ya existía en la realidad, implícito en la idea”⁹³.

Pero es sin duda en los *Parangolés* donde sujeto y objeto alcanzan una fusión más plena. El primero de ellos adoptó la forma de un estandarte, pero posteriormente Oiticaica desarrollará sus conocidos *Parangolés* por capas (fig. 48), a los que el artista se refiere de este modo: “tu ahí estás desplegando el propio cuerpo. Por el hecho de vestir la obra, el cuerpo pasa a formar parte de ella y no hay más cosa separada de la otra”⁹⁴. En cuanto al participante, “se produce una violación de su ser como ‘individuo’ en el mundo”, una “verdadera metamorfosis”⁹⁵. Reconocemos aquí al ser vulnerable al otro del que hablaba Suely Rolnik a propósito de la subjetividad antropófaga, un ser que se expone sin temor ni vergüenza para dejar de ser un elemento recortado del mundo.

La comunicación que el *Parangolé* propicia implica a todos los que participan de esta “multiexperiencia”. Es cierto que el “núcleo estructural” de la obra

92 El “cuerpo vibrátil” al que se refiere Suely Rolnik parece haber entrado últimamente en las investigaciones neurocientíficas (como señala la autora en “Geopolítica del chuleo” en Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes...*, *op. cit.*, págs. 60-61), a propósito de la distinción entre la “capacidad cortical” de los sentidos, que corresponde a la percepción y proyección de representaciones estables, y la “capacidad subcortical”, relacionada con las sensaciones liberadas del lenguaje y de la historia del sujeto. Es a esta última a la que respondería nuestro “cuerpo vibrátil”.

93 Citado en *Helio Oiticaica, op. cit.*, pág. 67.

94 Citado por Celso Favaretto en *A invenção de Hélio Oiticaica*, Edusp, São Paulo, 2000, pág. 104. Cabe señalar que las capas del *Parangolé* pueden ser también una referencia a los estratos de la sociedad, que en la unión del cuerpo y la obra, junto al movimiento propiciado por el baile, se volatilizarían, eliminando así las jerarquías sociales.

95 Hélio Oiticaica, “Anotações sobre o Parangolé”, citado en *Helio Oiticaica, op. cit.*, pág. 93.

reside en aquel que la viste, sin el cual los *Parangolés* serían como “alas de pájaro marchitas”⁹⁶, pero también el que observa es un participante, porque se ve afectado por la obra, que crea un espacio de intercambio entre todos los asistentes: “existes como una ‘institución’ y un ‘reconocimiento’ de un espacio inter-corporal creado por la obra al ser desdoblado”⁹⁷. Vestir un *Parangolé* significa crear un ambiente, un espacio que no es contemplativo, sino circundante, un campo de fuerzas, como lo definiría Rolnik, en el que sucede una constante transmutación por el cuerpo en movimiento y la estructura desdoblándose⁹⁸. Es en el momento presente, en el aquí y ahora en el que la obra tiene lugar, donde la continuidad entre los participantes y el objeto artístico tiene lugar. También “una comunión total cuerpo-entorno”, ideal de fusión con el mundo al que Oiticica aludía con frecuencia en sus escritos.

Los *Parangolés* se visten, pero son más bien estructuras extensivas del propio cuerpo, una segunda piel: “El *Parangolé* no era, así, una cosa para ser puesta en el cuerpo, para ser exhibida. La experiencia de la persona que viste, para la persona que está fuera, viendo a la otra vestirse, o de las que visten simultáneamente las cosas, son experiencias simultáneas, son multiexperiencias. No se trata, así, del cuerpo como soporte de la obra; por el contrario, es la total ‘in(corpo)ración’ [*in(corpo)ração*]. Es la incorporación del cuerpo en la obra y de la obra en el cuerpo. Lo llamo in-corpo-ración [*in-corpo-ração*”⁹⁹. Una idea, la de la incorporación, que llega a adquirir un significado determinante en la obra del artista: “Toda mi evolución que llega hasta este punto de la formulación del *Parangolé*, tiene por objeto la incorporación mágica de los elementos de la obra como tal, en una vivencia total por parte del espectador, que llamo ahora ‘participador’”¹⁰⁰.

Aunque mi propuesta consista en considerar la “incorporación” a la que alude Oiticica como un gesto antropófago, lo cierto es que el artista nunca menciona la antropofagia desde esta perspectiva, sino con el sentido de apropiación cultural

96 No consigo encontrar la referencia de esta cita, pero me parece tan poética que no me resisto a incluirla.

97 Hélio Oiticica, “Anotações sobre o Parangolé”, citado en *Helio Oiticica, op. cit.*, pág. 93.

98 Los *Parangolés* guardan una estrecha relación con la danza. No en vano, en la época en la que Oiticica crea este tipo de obras estaba aprendiendo a sambar, descubriendo en la danza una fuerza mítica, “dionisiaca”, una suerte de clímax para intensificar la vida. Además, la inmanencia del acto expresivo de la danza y su caracterización como ritual colectivo del que todos podían participar tuvieron un gran impacto en él, de modo que empezó a trabajar para trasladar todos estos elementos a sus creaciones.

99 Citado por Celso Favaretto en *A invenção...*, *op. cit.*, pág. 107. El artista hace un juego de palabras entre incorporación [*incorporação*], cuerpo [*corpo*] y razón [*razão*].

100 Hélio Oiticica, “Anotações sobre o Parangolé”, citado en *Helio Oiticica, op. cit.*, pág. 93.

que le había dado Oswald de Andrade¹⁰¹. Es a través de la obra y escritos de Lygia Clark por los que llegamos a comprender el carácter antropófago de esta relación, así que no es de extrañar que Suely Rolnik se haya ocupado principalmente de ella¹⁰². La artista aparece como la artífice de “una sorprendente renovación de la célebre *Antropofagia* de Oswald de Andrade”, en palabras de Guy Brett, confiriéndole un significado corporal que en realidad no era ajeno al *Manifiesto antropófago*, aunque será ella quien lo llevé hasta sus últimas consecuencias¹⁰³.

En Clark encontramos por doquier citas en las que la antropofagia y el canibalismo se refieren a esta nueva forma de experiencia estética y de relación con el mundo. Así, la boca “es el abrazo de la realidad, que come el espacio del mundo [...] boca que devora para el estómago, para el cerebro, para el amor”¹⁰⁴ y ella misma se declara antropófaga: “creo que me he vuelto antropófaga. Tengo ganas de *comerme* a todo el mundo que amo y que me rodea...”¹⁰⁵.

Cabe destacar que la artista que iba a renovar el sentido antropofágico de las propuestas de Oswald de Andrade estuviera en estrecho contacto con Pierre Fédida, quien, como sabemos, tanta importancia concedió a la boca y los asuntos relacionados con la oralidad. En 1972, Lygia Clark había sido invitada a dar un curso en La Sorbona e inicia un análisis con Fédida, que durará hasta 1975. No es de extrañar que, al lado del psicoanalista que dedicaría un ensayo a la boca (*¿Por dónde empieza el cuerpo humano?: Retorno a la regresión*), sus ideas sobre la antropofagia

101 Un ejemplo lo encontramos en un conocido texto de Oiticica llamado “Esquema geral da Nova Objetividade” (1966), en el que establece un diálogo con Oswald de Andrade y propone la antropofagia como defensa contra el dominio cultural exterior, reconociendo su importancia en el intento de definir un lenguaje específicamente brasileño. Aquí es donde se refiere a su obra *Tropicália* como “el primer intento consciente, objetivo, de imponer una imagen evidentemente brasileña dentro del contexto actual de vanguardia y de las manifestaciones del arte nacional en general”, siendo una obra que él considera la “más antropofágica del arte brasileño”. Ver Hélio Oiticica, *Aspiro ao...*, *op. cit.*, págs. 84-98.

102 Recientemente, Suely Rolnik ha comisariado una exposición sobre Lygia Clark, junto a Corinne Diserens, en el Musée des Beaux-Arts de Nantes (MUNA), titulada *Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, celebrada entre octubre y diciembre de 2005 y acompañada de un cuidado catálogo con textos de la propia Lygia Clark, Mário Pedrosa o Suely Rolnik, y entrevistas a Paulo Herkenhoff o Pierre Fédida, entre otros.

103 Guy Brett, “Lygia Clark: seis células”, en el catálogo de la exposición *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pág. 23. Recordemos que Oswald de Andrade afirmaba en su Manifiesto que “lo que atropellaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior”, proponiendo una unión de cuerpo y espíritu a través de la antropofagia: “el espíritu se niega a concebir el espíritu sin cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica”.

104 Lygia Clark, “Breviario sobre el cuerpo” en *Lygia Clark, op. cit.*, 1997, pág. 195.

105 Carta a Hélio Oiticica del 06/02/1964, citado por Paulo Herkenhoff en “Lygia Clark”, *Lygia Clark, op. cit.*, 1997, pág. 48. La correspondencia entre Clark y Oiticica se encuentra recogida en *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*, Editora UFRJ, Río de Janeiro, 1996.

se vean reforzadas. La influencia de Fédida se hace incluso explícita en escritos donde Clark adopta conceptos que le son propios, como “introyección”. Destaca, en este sentido, “Sobre o canibalismo”, que recoge muchas de las ideas que Fédida había desarrollado en un artículo publicado justamente en el año 72: “Le cannibale mélancolique”¹⁰⁶.

A través de sus obras, Lygia Clark va a proponer la *incorporación* del objeto artístico por parte del espectador, como Oiticica, en un proceso gradual en el que “el vacío, el espacio de proyección logrado con el desarrollo del arte abstracto del siglo XX [es] abrazado, engullido e incorporado por el objeto de comunicación artística: el espectador”¹⁰⁷. Si la obra es asimilada por el antiguo espectador, éste también es “lanzada dentro de la obra”¹⁰⁸, con lo que se establece esa continuidad entre ambos que anularía la separación sujeto/objeto.

Tras *Caminando*, ya comentada, aparecen la *Serie ropa-cuerpo-ropa* y sus *Máscaras sensoriales* (1967), en las que el objeto artístico se une al cuerpo en cuanto elemento para ser vestido, con implicaciones similares a los *Parangolés* de Oiticica¹⁰⁹. En otro trabajo de estos años, *La casa es el cuerpo. Penetración, ovulación, germinación, expulsión* (1968), es el cuerpo el que aparece interiorizado por la obra¹¹⁰. Pero todos ellos pertenecen aún a una fase que Clark denomina “nostalgia del cuerpo”, en la que el objeto artístico es exterior al participante, un elemento mediador que le permite reencontrar su cuerpo a partir de sensaciones táctiles y de su descomposición en partes (*morcellement*).

Ya en la siguiente fase, “el hombre deviene el soporte de la ‘obra’ y el objeto es incorporado: ha desaparecido. Por oposición a las experiencias precedentes, llamo a este ciclo *El cuerpo es la casa*”¹¹¹. Ahora es el participante el que funciona como objeto de su sensación, mientras el *morcellement* da paso a la reunión de

106 Así lo señala Paulo Herkenhoff en “Lygia Clark”, *op. cit.*, pág. 49. El texto de Clark pertenece al *Archivo Lygia Clark* y el de Fédida apareció publicado por primera vez como “Le cannibale mélancolique”, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, 1972. Sobre la relación entre Clark y Fédida, ver también “Ne pas être en repos avec les mots. Entretien avec Pierre Fédida” en *Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, MUNA, Nantes, 2005.

107 Guy Brett, “Lygia Clark: seis células”, *op. cit.*, pág. 23.

108 Mario Pedrosa, “Significação de Lygia Clark” en *Lygia Clark, op. cit.*, 1980, págs. 14-17.

109 La propia artista compara sus máscaras con los *Parangolés* de Oiticica en una carta dirigida a éste, recogida en *Lygia Clark-Hélio Oiticica...*, *op. cit.*, págs. 80-87.

110 La obra consiste en una estructura laberíntica en la que las personas vivencian el proceso que conduce al nacimiento, pasando por espacios oscuros con diversos materiales (globos, “pelos”, bolas...), para salir frente a un espejo deformante bien iluminado. Lygia Clark quería provocar la experiencia táctil, fantasmática y simbólica de la interioridad del cuerpo, que para ella incluía sentir nuestro cuerpo en el interior de otro. No es de extrañar que algunos de los pasos de una a otra parte fueran comparados por la artista con una “inmensa boca”.

111 Lygia Clark, “El cuerpo es la casa: sexualidad, invasión del ‘territorio’ individual”, citado en *Lygia Clark, op. cit.*, 1997, pág. 247.

las partes y a la creación de lo que Clark denomina “cuerpo colectivo”. Así, la incorporación del objeto también significaría extroversión, pues el sujeto se abre al mundo y provoca sensaciones en otros, en un intercambio de contenidos psíquicos que da lugar al citado cuerpo colectivo. Hay que subrayar que la artista identifica el proceso de creación de este cuerpo con sus obras *Baba antropofágica* y *Canibalismo*, dejando claro el carácter antropofágico de este proceso y también el de la incorporación del objeto artístico. Ambas formaron parte de las experiencias que Clark llevó a cabo en La Sorbona y son, entre su producción, las más explícitas en cuanto a la vinculación con la voracidad (empezando por los títulos). Insisto en la importancia de la relación con Fédida, que seguramente tuvo algo que ver en la elección del nombre “Canibalismo” para una de estas obras, como ha señalado Herkenhoff, indicando que el uso de este término es muy raro en Brasil¹¹².

En *Baba antropofágica* (1973, fig. 50), un grupo de personas con carretes de hilo en la boca van configurando una suerte de tejido con la “baba” (hilo) que sale de sus bocas, hasta cubrir el cuerpo de otro que está tumbado en el suelo, como si fuera una presa de araña. Manipulando el tejido, crean una sensación de disgregación en el que está tumbado, quien después se irá abriendo paso entre los hilos para acceder al encuentro con los demás. Como ha señalado Guy Brett, el hilo sugiere toda una cadena de metáforas, que incluyen la saliva, el interior visceral de la persona y su ser psíquico, su “poética”¹¹³. Los participantes se vacían de su interioridad y asimilan la del otro a través de la “baba”, mientras éste sale de una especie de capullo en busca de los otros. En su encuentro, los límites se disuelven, afectándose mutuamente, creando una red de vínculos entre todas las subjetividades que se ve reflejada en la red que crea la baba antropofágica.

Canibalismo (1973, fig. 51) es una propuesta similar, en la que un participante, de nuevo tumbado en el suelo, está vestido con un mono que se abre a la altura del abdomen con una cremallera y da acceso a una bolsa interior llena de frutas. El resto de los participantes, sentados en torno suyo, sacan frutas, las mordisquean y las dejan para coger otras. Devorando y compartiendo *el cuerpo* del otro, transgreden todas las fronteras corporales y dan paso al entrelazamiento de sus subjetividades¹¹⁴.

Resulta significativo que, en las dos obras mencionadas, algunos participantes permanezcan con los ojos cerrados o vendados (todos los participantes en el caso de *Canibalismo*, sólo el que está tumbado en *Baba antropofágica*). Como ya seña-

112 Ver Paulo Herkenhoff, “Lygia Clark”, *op. cit.*, pág. 49. También hay que tener en cuenta que Clark está desarrollando estas experiencias en París, por lo que el empleo de la palabra “canibalismo” puede entenderse como un modo de acercarse al público europeo mediante un vocablo más familiar que “antropofagia” (aunque no menos temible).

113 Guy Brett, “Lygia Clark: seis células”, *op. cit.*, pág. 28.

114 Existen otras obras que se pueden relacionar con las dos anteriores, como *Cabeza colectiva* (1975), una especie de gran cabeza postiza creada a partir de la yuxtaposición de numerosos elementos, vestida por una persona que sale después a la calle, donde otras van comiendo de la cabeza aquello que es posible comer.



50. *Lygia Clark, Baba antropofágica, 1973.*



51. *Lygia Clark, Canibalismo, 1973.*



52. Ernesto Neto, *dos imágenes de Nave Diosa*, 1998.



53. Adriana Varejão, *Propuesta para una catequesis. Parte I díptico: Muerte y Descuartizamiento*, 1993.



54. Adriana Varejão, *Azulejería con incisión horizontal*, 1999 y *Lengua con patrón sinuoso*, 1998.

lé, en la vista se representa la distancia entre el sujeto y el otro, así que anulándola se facilita el reconocimiento de esta subjetividad antropófaga, que implica el contacto. Lygia Clark describía así la experiencia de *Canibalismo*: “[Es] como entrar en el cuerpo de otros. *Aquí no hay espectadores*. Es una idea monstruosa convertida en goce íntimo”¹¹⁵.

Suely Rolnik, que participó en *Baba antropofágica* como persona tendida en el suelo, se refiere al pánico inicial al comprobar la pérdida de la propia unidad, que desemboca en un descubrimiento gozoso. También ha comparado la “materia informal del flujo salivar” (materializada en el hilo) con el “cuerpo sin órganos” de Antonin Artaud¹¹⁶. Trascendiendo la propia individualidad, se disuelven los límites psíquicos y corpóreos entre las personas, lo que ofrece la posibilidad de construir otro tipo de relaciones, en las que el otro ya no se recorta ante mí como un objeto, sino que se siente incorporado. Un nuevo orden de relaciones que, sin duda, es antropofágico y que Lygia Clark siguió trabajando hasta sus últimas propuestas, con las que desarrollaría su modo particular de terapia¹¹⁷. Ya lo sabíamos por Benedito Nunes, la antropofagia puede ser también *terapéutica*.

Antropofagia en Ernesto Neto y Adriana Varejão

Antes de cerrar este capítulo y siguiendo con mi propuesta de lectura del significado corporal de la antropofagia brasileña, no puedo dejar de incluir el caso particular de dos artistas, Ernesto Neto y Adriana Varejão, ya que parecen haberse convertido en los representantes actuales de la antropofagia con mayor proyección internacional¹¹⁸. No en vano, ambos formaron parte de la “Bial antropofágica”, como sabemos, estando presentes en varios de sus tramos. Además, aparecen habitualmente incluidos (sobre todo Neto) en una pretendida genealogía que parte de Lygia Clark y Hélio Oiticica, aunque lo cierto es que, en la mayoría de los casos, los artistas más jóvenes que han explorado las posibilidades abiertas por sus experiencias lo hacen sin llegar a sus últimas consecuencias,

115 Lygia Clark, citado por Guy Brett en “Lygia Clark: seis células”, *op. cit.*, pág. 28. Las cursivas son mías.

116 Suely Rolnik, “Um singular estado de arte” en *Folha de São Paulo*, 04/12/1994.

117 Me refiero aquí a los llamados “objetos relacionales” de la artista.

118 Otro de estos artistas sería Vik Muniz, aunque en su caso el peso de la antropofagia como asimilación cultural es más fuerte que el de sus aspectos corporales, que son los que aquí me interesan. Nos encontraremos con Muniz en el “Epílogo” de este trabajo, donde se aborda la cuestión de la iconofagia.

que conducían a la completa disolución del arte en la vida¹¹⁹.

La participación de Neto en la Bienal respondía a la voluntad de los comisarios de no mostrar la antropofagia en sus aspectos más literales. Su obra parece asimilarse, más bien, a esa forma de comunicación que he venido en llamar “antropofágica”. Sin embargo, aun siendo innegable la importancia de la dimensión corporal en su obra, considero que existen profundas diferencias entre sus trabajos y las propuestas de las que me ocupaba en el apartado anterior. Comencemos por las semejanzas. Una de las más notables proviene de la dinámica dentro-fuera, que está presente en numerosos trabajos de Neto. Muchas de sus obras se ofrecen para ser recorridas o habitadas por el público y presentan cierta reversibilidad entre su interior y su exterior, conseguida a partir de elementos que asociamos con bocas, anos, vaginas o cordones umbilicales. También por la utilización del tejido de media de lycra, que caracteriza gran parte de su producción.

Esta dinámica es especialmente notable en su serie de *Naves* (fig. 52), que adquieren forma de habitáculo y sugieren claras referencias a obras como *La casa es el cuerpo*, de Lygia Clark, o los *Penetrables* de Oiticica. Neto las describe como “estructuras simples con un interior y un exterior”—y añade—“creo que la experiencia completa es de los dos lados”¹²⁰. Ciertamente, el artista pone en juego la continuidad entre ambos espacios; en las *Naves*, no es extraño encontrar elementos que se vuelven hacia dentro, de manera que el espacio interior sería también un exterior para ellos. Además, evocan la apariencia de organismos vivos y podría decirse que el espectador es *devorado* por la obra cuando se introduce en ella. La sensación de hallarnos en el interior de un ser, con sus cavidades corporales, es poderosa, contribuyendo a crear esta imagen de ser vivo las formas cambiantes en función de nuestros movimientos¹²¹. El tejido de media pasaría a ser una referencia a la piel, concebida más como membrana porosa que como sello que aísla del exterior. Paulatinamente, el artista ha ido sustituyendo el color traslúcido del tejido por uno más opaco y próximo al de la carne que, sin eliminar la sensación de permeabilidad, refuerza la impresión de hallarnos ante seres vivos.

119 Críticos como Carlos Basualdo, por ejemplo, consideran que la obra de Neto responde “a toda una genealogía de artistas que en Brasil habían formulado una estética moderna inseparable de una ética del cuerpo, de una exploración de las dimensiones psicológicas y sociales del trabajo artístico. Una genealogía que abarcaría nombres como los de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape y luego Antonio Dias, Tunga y Cildo Meireles”, en Carlos Basualdo, “Visita de taller. Ernesto Neto”, *Trans*, vol. 1, n° 1, 1995, pág. 138.

120 *Ernesto Neto*, ICA, Londres, 2000, pág. 28. Sobre el artista, ver también *Ernesto Neto*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998 y *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo*, CGAC, Santiago de Compostela, 2002. Algunos ejemplos de estas *Naves* son: *Nave Broto*, 1997; *Nave Deusa*, 1998; *Nhó Nhó Nave*, 1998; *Nave Noiva, blop*, 1998; *Nave Voadora Gloup*, 1999; *Nave Nove*, 2000; *Sister Naves*, 2000 o *Stella Nave*, 2000.

121 De hecho, los nombres de muchas de sus piezas remiten a seres vivos, como sucede en *Nave Ovulo Organoide* (1998), *Arquitetura animal* (1999) o *Útero Capela* (2000).

Sin embargo, aunque las *Naves* se vean temporalmente alteradas por nuestra presencia, parten de una forma original a la que siempre regresan, lo que no sucedía con los *Ovos* de Pape, los *Parangolés* de Oiticica o la *Baba antropofágica* de Clark. Esto quiere decir que, si bien demandan cierta interacción por parte del público, existen independientemente de él. Neto se refiere a ellas como una “continuidad orgánica del cuerpo. Todas son parte de un gran cuerpo, un paracuerpo, algo del cuerpo más allá del cuerpo”, pero su presencia es demasiado imponente y estática como para que se produzca esa disolución de barreras entre sujeto y objeto que antes comentaba¹²². Estos organismos podrán ser amorfos, pero en ningún caso desmaterializados, por lo que la asimilación antropofágica obra-espectador no termina de producirse, o bien se produce con un sentido más bien superficial.

Por otra parte, está el ataque a la centralidad del ojo. Es cierto que en sus obras el apelo a otros sentidos es claro: las texturas, los contrapesos, los espacios penetrables o el olor de las especias incluidas en algunas piezas invitan a una experiencia directa y multisensorial¹²³. Pero este reclamo no provoca tanto un desafío a nuestros esquemas perceptivos como una sensación placentera, una atmósfera agradable en la que experimentar sensaciones y calma. En definitiva, pienso que falta en la obra de Neto ese impulso revolucionario y radical que condujo a una verdadera redefinición corporal de la antropofagia de Oswald de Andrade y a un desbaratamiento de los presupuestos del pensamiento moderno.

Más audaz me parece la relectura de la antropofagia que lleva a cabo Adriana Varejão. Haciendo explícita la violencia contenida en la propuesta de Oswald de Andrade, la artista abre otras posibilidades interpretativas para la antropofagia en el contexto brasileño, que nos servirán como bisagra para introducir apariciones del caníbal más violentas¹²⁴.

Su inclusión en la Bial es puede parecer así un tanto sorprendente. Aunque no se mostraran sus conocidas *Lenguas*, Varejão es de las que incide en los aspectos más físicos y literales de la antropofagia, como en su obra sobre el descuartizamiento de Tiradentes (sí presente en la Bial), que refleja cómo la artista es capaz de entretejer dichos aspectos con el sentido de asimilación cultural de la antropofagia. Ni qué decir tiene que esto último fue lo que los comisarios más valoraron

122 Ernesto Neto, *op. cit.*, 2000, pág. 29.

123 Ernesto Neto fue uno de los artistas que participó en la exposición *A vueltas con los sentidos* (Casa de América, Madrid, 1999), comisariada por Estrella de Diego, en la que se reivindicaba la participación de otros sentidos en la experiencia estética frente a la tradicional primacía de la vista. César Martínez, de quien me ocuparé enseguida, es otro de los artistas que estuvo presente en esta exposición.

124 Sobre Adriana Varejão, ver *Pintura/Sutura* (1996) y *Trabalhos e referências* (1992-99), ambos catálogos de la Galería Camargo Vilça, São Paulo. Ver también Rosa Olivares, “En carne viva. Adriana Varejão”, Galería Soledad Lorenzo, 1998; Paulo Herkenhoff, “Adriana Varejão”, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2001 y Maria Cândida Ferreira de Almeida, “Po(i)éticas antropofágicas: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte” (2008), que puede encontrarse en <http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/html/textos.htm>

en sus obras.

Ya en trabajos anteriores, Varejão había aproximado la asimilación de influencias a un sentido físico, por ejemplo, reproduciendo los paisajes de un pintor holandés en unos platos, ofreciéndolos a la degustación. Una asimilación que se revela claramente violenta en *Paisajes* (1995), donde la superficie del plato está herida, o en *Propuesta para una catequesis. Parte I díptico: Muerte y Descuartizamiento* (1993, fig. 53), donde la artista recurre a las conocidas ilustraciones de Theodor de Bry para el relato de H. Staden, entrando de lleno en la alusión al canibalismo.

La memoria violenta que la antropofagia de Oswald parecía querer dejar atrás irrumpe en las obras de Varejão como materia informe y visceral, que destroza las superficies de azulejos (o de los platos) características de su producción. El azulejo, un elemento de uso extendido en las construcciones portuguesas, es una alusión al dominio colonial y su poder represor. Una alusión que quiere ser “física”, como puntualiza la artista, que más que pintar el azulejo trata de sugerir su presencia material a través del trampantojo. No deja de ser una ironía que los caníbales aparezcan en *Propuesta para una catequesis...* asociados a la decoración del Imperio.

Como bien ha expresado Maria Cândida Almeida, con estas obras la artista consigue revertir “la visión sacralizada del patrimonio histórico, exponiendo las entrañas de esta memoria montada sobre una pertenencia construida por una colección de objetos, monumentos del pasado que no son más que ‘paredes’ que dividen el presente. Ruinas erigidas sobre la maceración de carne olvidada, ‘emparedada’ fuera de la historia oficial”¹²⁵. En *Propuesta para una catequesis...*, las imágenes de De Bry aparecen representadas como fragmentos de una composición mayor, haciendo referencia a esa historia fragmentaria y deslavazada cuyas partes reprimidas se dejan entrever en finas grietas que muestran la carne. La otra cara de la violencia silenciada que aquí se expresa es la violencia ampliamente publicitada de los indígenas caníbales, máxima expresión del salvajismo que los imperios coloniales se propusieron eliminar con su particular misión civilizatoria.

Para componer los interiores de carne, Varejão trabaja añadiendo capas de material, técnica que responde con coherencia al sentido que quiere otorgarles: las capas de la historia, la espesura de la memoria. La disección de este cuerpo revela elementos no aparentes, más allá de la epidermis impoluta de la historia oficial, que trata de mantener bajo control un interior caótico y caliente. Además de la referencia literal a la carne, acuden otras, como el barroco, lo escatológico, lo grotesco... Por otro lado, estas obras proceden a un ataque de la dicotomía figura/fondo de tintes cruentos, haciendo que el fondo emerja y desgarre la

125 Maria Cândida Ferreira de Almeida, “Po(i)éticas antropofágicas...”, *op. cit.*, pág. 12. La autora ha publicado, además, diversos textos sobre la antropofagia y el canibal, entre los que destacan “Só a antropofagia nos une”, en Daniel Mato (ed.), *Estudios y obras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, Caracas, 2002 y Maria Cândida Ferreira de Almeida, *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*, Annablume, São Paulo, 2002.

superficie como si se tratara de una herida, otras veces haciéndola caer a tiras como si fuera piel enferma (como en sus diversas *Lengua*, fig. 54). La “distancia correcta” que permite diferenciar figura y fondo se hace imposible de sostener ante la emergencia de un pasado doloroso y turbio.

En el contexto que la artista nos propone, la figura del caníbal parece reivindicarse como parte de esa memoria expropiada, que ya sólo puede hacerse visible a través de las representaciones vinculadas al dominador europeo, por eso Varejão ha de *asimilar* las imágenes de De Bry y otros artistas de Occidente. Algo que ya constatamos con el antropófago de Oswald, que a través de este tipo de imágenes construye la suya propia, como se habrían visto obligados a hacer todos los brasileños a lo largo de su historia. Sin embargo, estas obras no dejan de expresar la *doble* de este proceso, que es también la lección que extraíamos del antropófago oswaldiano: que la historia de Portugal pasa también por Brasil, es decir, que los *mismos* necesitan de los *otros* para definirse.

DERIVAS DEL CANÍBAL EN EL ARTE ACTUAL

El salvaje abyecto como posibilidad

Cerramos el capítulo anterior con Ernesto Neto y Adriana Varejão, considerándolos dos casos relevantes de la fortuna crítica de la antropofagia brasileña. Ahora bien, la forma que tiene Varejão de entender la antropofagia nos permite introducir una serie de artistas que exceden el panorama brasileño y que, manejando figuras del caníbal igualmente beligerantes, crean el tipo de obras a las que la XXIV Bienal de São Paulo cerró sus puertas, por pensar que reducían la antropofagia a una cuestión de brutalidad y carne. Así que los ejemplos que analizaremos a continuación no formaron parte de esta exposición aunque, desde mi punto de vista, habrían resultado muy interesantes para abordar asuntos que conciernen a la antropofagia en su sentido más amplio, que es la que afirmaban manejar los comisarios del citado evento.

Las obras que he escogido son las que siguen: las perforMANcenas de César Martínez, en las que invita al público a ingerir (literalmente) cuerpos elaborados con materiales comestibles; ciertas acciones de Tania Bruguera que evocan la imagen del caníbal a través de la voracidad; las obras de Jimmie Durham relacionadas con Calibán, en las que el caníbal se introduce como anagrama y como expresión del control represivo sobre la alteridad; las conocidas representaciones de Kara Walker en torno a los estereotipos raciales, entre los que se incluye la figura del caníbal.

Todos estos artistas nos remiten a la vertiente violenta del caníbal o, como poco, a sus facetas más explícitas y desagradables, que lo asimilan al embrutecimiento y la animalidad, pero es precisamente esta imagen la que reivindican para denunciar los abusos del poder sobre la alteridad. Este uso me hizo pensar en el controvertido primitivismo manejado por el entorno *Documents* pues, como en este caso, recurren a una imagen negativa del salvaje para cuestionar los discursos dominantes, aunque ahora la voz nos llega desde el lugar del *otro*, lo que marca

una diferencia sustancial a la que tendremos que atender.

En un intento por nombrar esta estrategia que desafía la dicotomía impuesta por las imágenes del “buen” y el “mal” salvaje, hablé de un salvaje *informe*, que ahora me gustaría transformar en *abyecto*, acudiendo a las teorías de Julia Kristeva. De hecho, Hal Foster señala que el callejón sin salida al que conducía el problema de la distancia correcta con respecto al *otro* “inspiró el culto a la abyección”¹. La noción de lo abyecto que nos ofrece Kristeva se relaciona bien con la estrategia que ponen en marcha las imágenes de las que me ocuparé a continuación². Además, aunque la autora nunca lo haya hecho explícito en sus textos, su concepto de extranjero puede equipararse fácilmente a lo abyecto, lo que reforzaría la conexión que sugiero con la alteridad³. Por otra parte, mi uso de la noción de lo abyecto pretende llevarla más allá de la polémica reificación de objetos corporales a la que algunos críticos, notablemente Krauss, pretenden reducirla, y utilizarla en cambio como herramienta para reflexionar sobre el sistema, de modo análogo a la interpretación que propone Judith Butler sobre estas teorías⁴.

Pasemos a presentar a nuestro *salvaje abyecto* a través de las obras arriba mencionadas, que considero de las más relevantes en su manejo del canibalismo. Antes habría que subrayar que el caníbal es de por sí una figura abyecta, pues en la acción de devorar a sus semejantes cuestiona la condición unitaria del yo, lo cual es propio de lo abyecto. Según la definición canónica de Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debemos deshacernos a fin de conformar una identidad individual y lo que persiste como amenaza de nuestros límites una vez los hemos logrado. De este modo, lo abyecto se identifica con lo excluido y los tabúes, como sucede con el canibalismo, uno de los máximos ejemplos en este sentido. Asimismo, una de las características más notables de lo abyecto es su condición repul-

1 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 207, nota 52.

2 Ver Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*

3 Ver Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991 (me referiré a la edición inglesa, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, Nueva York, 1991). Para un comentario sobre la relación entre lo abyecto y el extranjero en Kristeva, ver Nöelle McAfee, “Subject Strangers: Towards an Ethics of Respect” y Norma Claire Moruzzi, “National Objects: Julia Kristeva on the Process of Political Self-Identification” en Kelly Oliver (ed), *Ethics, Politics and Difference in Julia Kristeva's Writing: A Collection of Essays*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.

4 Este es un punto de discusión que encontramos en una mesa redonda convocada por *October* que ya conocemos: “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject*”, *October*, n° 67, invierno 1994. Mientras Krauss separa tajantemente lo *informe* de lo abyecto, atribuyendo al primero un carácter estructural y al segundo un retorno al referente, Benjamin Buchloh ofrece una tercera vía que pone en relación estructuras y referentes. Para ilustrar su propuesta, recurre a la lectura que realiza Judith Butler de lo abyecto en relación al par heterosexualidad/homosexualidad, según la cual lo abyecto se relaciona con la estructura de este modelo de identificación y, al mismo tiempo, encuentra su referente en los comportamientos homófobos del día a día. Sobre este aspecto, ver Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2001.

siva, que hace efectivo ese rechazo, aunque al mismo tiempo ejerza una oscura y poderosa atracción que nos impulsa a acercarnos a aquello que nos pone en peligro.

César Martínez es de los que explota esta tensión entre atracción y repulsión en su uso del canibalismo (fig. 55). El artista mexicano invita al público a degustar sabrosos dulces, como chocolate y gelatinas de fruta, pero al conferirles apariencia humana, desata el horror de incurrir en el canibalismo. Un tópico que siempre ha estado muy presente en la construcción de la imagen del pueblo mexicano, exacerbando su otredad, aunque este hecho no parece haber detenido al artista a la hora de insistir en él⁵.

Martínez se ha referido a los sentimientos contradictorios de las personas que asisten a sus perforMANcenas, que van del placer y el sensualismo a la reticencia y el asco, aunque son sobre todo el carácter lúdico y el humor los que resultan fundamentales en su desarrollo. En definitiva, los asistentes disfrutaban del hecho de compartir una comida y abundan las bromas sobre las partes del cuerpo a ingerir, que expresan las implicaciones eróticas del canibalismo, un signo más de la ambivalencia presente en estas obras⁶. Además, el artista recurre continuamente a juegos del lenguaje, descubriendo sentidos canibalistas en múltiples expresiones: perforMANcenas, aparato *difestivo*, Amé Rica G-latina...⁷

La transgresión del yo individual característica de lo abyecto también aparece en estas acciones. Aparte de descuartizar el cuerpo escultórico a degustar, Martínez habla de las transformaciones que el “consumo artístico” opera en la obra y en los participantes. Éstos destruyen la escultura al ingerirla y a su vez pasan a ser su nuevo receptáculo, pues de ahora en adelante circulará en su interior, literalmente asimilada y digerida, para acabar siendo parcialmente expulsada. El desti-

5 Sobre César Martínez, ver Coco Fusco (ed.), *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londres/Nueva York, 2000 y los catálogos *Corpus Delicti: sex, food & body politics*, ICA, Londres, 1996; *Sexta Bienal de La Habana*, 1997; *Las Transgresiones al Cuerpo*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México D.F, 1997 y *A vueltas con los sentidos*, *op. cit.* (recordemos que en esta última exposición también participó Ernesto Neto).

6 De hecho, el sentido erótico que puede adquirir el acto de *comer* un cuerpo humano fue el punto de partida en la realización de las esculturas comestibles de Martínez, como él mismo nos explica, señalando la influencia de *La carta de Sagawa* (de Jûrô Kara), un libro inspirado en el caso real de un estudiante japonés que asesinó a la mujer que amaba y devoró algunas de sus partes. El primer cuerpo comestible del artista representaba a una mujer, pero pronto abandonaría este camino, por considerar el “uso y abuso” que han sufrido esta clase de metáforas y la propia imagen de la mujer. Ver *A vueltas...*, *op. cit.*, pág. 72.

7 Aquí el artista llama la atención sobre las múltiples expresiones del lenguaje relacionadas con el canibalismo, sobre todo en torno a la festividad del Día de los Muertos y a la gastronomía de su México natal, algo que le había sorprendido desde su infancia y que para él viene a poner de manifiesto la presencia soterrada del canibalismo en nuestra vida cotidiana.

no final de estas obras nos remite así a lo escatológico, en sus dos acepciones⁸.

Tania Bruguera, por su parte, enfatiza el aspecto repulsivo de lo abyecto en sus acciones, en las que el uso de la voracidad llega a materializar la violencia contra el yo en violencia física sobre su cuerpo⁹. Así sucede en la serie *El peso de la culpa* (1997), en la que estuvo durante una hora comiendo tierra frente a su casa de La Habana, con una enorme bandera de Cuba a sus espaldas que ella misma había fabricado con hilos y cabello humano. En otra acción de esta serie (fig. 57), vemos a la artista desnuda, con un carnero abierto en canal que cuelga de su cuello y en el que hurga para tomar pedazos de vísceras y llevárselos a la boca. Además de la autoagresión que puede suponer ingerir vísceras crudas, la artista opera otra más simbólica, pues el carnero parece abrir su propio cuerpo en canal, violando sus fronteras, exponiendo su interior.

Otra de sus obras es *El cuerpo del silencio* (1998, fig. 56), donde la artista, desnuda otra vez, parece dispuesta a comer la carne cruda que forra el interior en el que se ha instalado, aunque en realidad procederá a devorar las páginas de un libro de historia en el que está anotando correcciones.

Todas estas acciones inciden en la imagen bestial del “mal salvaje”, la propia del caníbal, y parecen confrontarnos “con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal”, como sucede con lo abyecto¹⁰. También parecen evocar, con su sentido ritual y sus agresiones hacia el cuerpo, el concepto de lo sagrado que nos propone Kristeva y que ya conocemos: aquello que ritualiza la herida incurable entre lo animal y lo humano, remitiéndonos a nuestro ingreso en el lenguaje. Proceso de apertura a lo simbólico que para Kristeva aparece inmediatamente precedido por la fase de la abyección, por eso se ha encargado de destacar la función de lo abyecto en la determinación de los territorios de lo sagrado¹¹.

La herida, el carnero sacrificado o la omofagia también nos traen el sentido de lo sagrado según Bataille que, no en vano, artistas como Masson expresaron de un modo afín al que nos muestra Bruguera. Me interesa aún destacar que todos estos elementos van en detrimento del simbolismo cristiano del carnero/cordero,

8 Según el Diccionario de la RAE, “escatológico” es lo relativo a las “postrimerías de ultratumba” y también a los “excrementos y suciedades”.

9 Sobre Tania Bruguera, ver *Autobiografía*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2003 y los catálogos de la *documenta 11* de Kassel, 2002 y la 49ª Bienal de Venecia, 2001.

10 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*, pág. 21.

11 No es aquí el lugar para discutir sobre estas cuestiones tan complejas. Simplemente dejaré apuntado que, en *Poderes de la perversión*, Kristeva coloca lo abyecto en el origen de todas las religiones, siguiendo a Bataille y su concepción de lo sagrado y sobre todo a la antropóloga Mary Douglas, que en su libro *Pureza y peligro* había estudiado la importancia de las nociones de impureza, suciedad y contaminación en la determinación de lo sagrado. Sobre estos asuntos, ver Mary Douglas, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, Madrid, 1991; Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.* y Catherine Clément y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, *op. cit.*



55. César Martínez (a la dcha. y de arriba abajo): *Ame Rica G-Latina* (1999), *El hombre de Cacao* (2001) y *Neuroeconomía antropófaga 2.0* (2005). A la izq., dos imágenes de *Ame Rica G-Latina*.



56. Tania Bruguera, *El cuerpo del silencio*, 1998.



57. Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997.



58. Jimmie Durham, obras pertenecientes a *Caliban Codex*, 1992: *Pequeña pintura de acción*, *Sin título* (*Máscara de Calibán*), *Sin título*.

evocando más bien las religiones del *otro*, con acciones que siempre han despertado sospechas de canibalismo. Algo que ya vimos a propósito de la religión vudú en el contexto de *Documents* y que Bruguera reactiva, pues no teme sacudir esos fantasmas ni volverse a sí misma abyecta.

En *Caliban Codex* (1992) y otras obras relacionadas, Jimmie Durham recurre al personaje de *La tempestad* del mismo nombre, que representa al hombre salvaje de la imaginación europea, pero en una versión matizada o, si queremos, ambigua, en la que salvajismo y perfectibilidad convergen¹². Como señala Roberto Fernández Retamar, que se ha ocupado de la figura de Calibán en un ensayo homónimo, éste viene a mostrar que las imágenes del “buen” y el “mal” salvaje no eran del todo incompatibles¹³. Algo con lo que nosotros ya estamos familiarizados, después de tratar con el antropófago de Oswald y el salvaje del surrealismo disidente.

Según la obra de Shakespeare, Calibán se caracteriza por su bestialidad, pero como demuestra que tiene capacidad para el aprendizaje, Próspero, el duque que llega a su isla tras un naufragio en su huída de Europa, le va a enseñar su lengua y otras habilidades. Los dibujos, entradas de diario y pequeñas esculturas de los que se compone la obra de Durham desprenden el tono infantil del que está aprendiendo a escribir y el carácter sumiso de un alumno aplicado, que se dirige con enorme gratitud hacia su maestro. Pero ya señalé que la figura de Calibán es ambigua, y esta humildad parece ocultar un profundo resentimiento. De hecho, el primer capítulo de su diario nos dice que Próspero ha matado a su madre. En ocasiones, la violencia de esta relación estalla, como expresa *Pequeña pintura de acción* (fig. 58), que simula unas manchas de sangre entre las que descubrimos unos ojos y la siguiente anotación: “Una vez Dr. Prospero fue a darme un azote porque estaba jugando con barro. Cuando me resistí, le hice golpearme accidentalmente

12 Sobre Jimmie Durham, ver Stefano Boeri (ed.), *Jimmie Durham*, catálogo de la exposición de la Fondazione Ratti, Milán, 2004; Laura Mulvey, Dirk Snauwaert, Mark Alice Durant (eds.), *Jimmie Durham*, Phaidon Press, Londres, 1995 y Jimmie Durham, *A certain lack of coherence: writings on art and cultural politics*, Kala Press, Londres, 1993.

13 Roberto Fernández Retamar, *Calibán; Contra la leyenda negra*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995. El autor señala que, debido a la influencia de los testimonios de Colón y otros viajeros, la visión predominante se escindía entre la imagen de unos nativos bestiales que merecían la represión violenta y la de inocentes primitivos cercanos a criaturas edénicas, con capacidad de aprendizaje. En realidad, ambas imágenes pertenecían al mismo discurso dominador y podían llegar a conciliarse, como sucedería en el Calibán de Shakespeare, según Retamar. Este poeta cubano y otros escritores antillanos, como Aimé Césaire y E. Brathwaite, asumirán con orgullo la figura de Calibán en los años 70, tomándola como símbolo de los pueblos colonizados e insertándola en un discurso militante de resistencia a los centros, que es como ha venido apareciendo Calibán en el contexto latinoamericano. Sobre Calibán, ver también Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, *op. cit.*; Frank Lestringant, *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, *op. cit.* y Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, *op. cit.*

en la nariz. Calibán”.

El barro se abre a múltiples significados en la obra de Durham: además de unirse a la naturaleza y a los juegos infantiles, es un material humilde que subraya la inferioridad de Calibán respecto a la sofisticación tecnológica europea. Además, el barro es un elemento repulsivo que el artista pone en juego en su construcción de Calibán, ya que puede relacionarse fácilmente con los excrementos. De barro es el autorretrato que Calibán le ofrece a Próspero como su intento más logrado (fig. 58). En efecto, las obras de Durham muestran a un Calibán que está intentando desesperadamente realizar una imagen de sí mismo, pero tiene dificultades para representarse, sobre todo en lo que atañe a su nariz. El autorretrato que le regala a Próspero nos lo muestra tal cual se percibe a través de los ojos del dominador: es feo, casi monstruoso y su apariencia desagradable se asimila a lo excrementicio. Por otro lado, como no logra figurarse su nariz, Calibán la toca una y otra vez, ignorando las normas del decoro e incidiendo en su condición abyecta. El humor se cuele en este trabajo, pero siempre de una forma ácida, aunque aparentemente *naïve*.

También la afroamericana Kara Walker nos enfrenta a personajes rayanos en lo bestial que realizan todo tipo de acciones abyectas, en unas obras que han resultado muy controvertidas y cuyo análisis me reservo para más adelante.

Si he elegido aquí lo abyecto es sobre todo por la capacidad que Kristeva le otorga para atacar los sistemas de significación vigentes. Ni sujeto ni objeto, cercano pero inasimilable, atractivo y repulsivo a la vez, lo abyecto corrompe categorías a partir de su ambiguo estatuto. Éste es uno de sus aspectos más interesantes, lo que trasladado a la figura del salvaje abre toda una serie de posibilidades para abordar los problemas identitarios/raciales/étnicos de un modo singular. Como indica Kristeva, no es “la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”¹⁴. Las obras de las que ahora me ocupo perturban el sistema de pensamiento que establece la dicotomía entre el “buen” y el “mal” salvaje, pues utilizan imágenes negativas para atacar al sistema opresor que las genera, al tiempo que ejercen otros ataques más específicos.

En las obras de Durham, por ejemplo, el drama de Calibán desenmascara las intenciones de Próspero y nos obliga a reflexionar sobre el poder de representación del lenguaje. Las dificultades de Calibán para crear su imagen expresan sus problemas de identidad tras la llegada de Próspero, pues desde entonces nada lo refleja y se ve obligado a asumir la identidad que le otorga el dominador. Las lecciones de Próspero no son gratuitas: enseñando su lengua a Calibán le fuerza a renunciar a la suya propia y lo atrapa en un sistema de significación que lo obliga a degradarse. Algo que Durham, como cherookee nacido en Arkansas, debe conocer muy bien. En su obra, Calibán elabora una lista de palabras relacionadas con “oscuro” [*dark*], entre las que aparecen “sucio”, “detritus”, “mierda”, “caca”...

14 Julia Kristeva, *Poderes...*, *op. cit.*, pág. 11.

Aunque su nombre no está incluido, resuena en cada palabra, en contraposición a la luminosidad (y blancura) de su maestro, que de esta forma logra someterlo. No en vano, en la obra de Shakespeare Calibán es un esclavo.

Pero esta lista nos advierte ya del carácter relativo de estas nociones, que Calibán juega a poner en funcionamiento: “a veces, me hago parecer peor de lo que creo que soy para ver si Próspero me corrige” (fig. 58)¹⁵. Su identidad es una farsa que interpretar ante Próspero, por eso el autorretrato que le regala es una máscara: “Calibán es una invención (invención como manifestación necesaria de la colonización) y él lo sabe; sólo puede definirse en relación a su inventor Próspero”¹⁶. No obstante, esta aseveración también podría aplicarse al maestro pues, como ya vimos en Varejão, los *mismos* necesitan de los *otros*, y sólo sometiendo a Calibán a una identidad asignada, es Próspero capaz de mantener la suya propia. La superioridad de uno se define en relación a la abyección del otro, pero lo abyecto corrompe el orden y acaba revelando la lección de Calibán: poner de manifiesto que tanto él como Próspero son artificios y que la validez de los sistemas de significado es relativa. No por casualidad, lo abyecto “atrae allí hacia donde el sentido se desploma”¹⁷.

César Martínez, que había comenzado a relacionar canibalismo y alteridad tras ver las conocidas imágenes de De Bry para el relato de Hans Staden, dará la vuelta a esta típica asociación a través de sus acciones. En *Amé Rica G-latina* (1999, fig. 55), por ejemplo, hizo de los españoles los caníbales, en una *performance* que tuvo lugar, precisamente, en la Casa de América de Madrid y en la que el cuerpo a devorar representaba el de un indígena latinoamericano contemporáneo: “el español se comió al indio, el primer mundo se comió al tercero”, afirma el artista sobre esta obra¹⁸.

Martínez habla de un “canibalismo avasallador” localizado en el seno mismo de la civilización, de un “salvajismo posmoderno” que identifica con el régimen neoliberal¹⁹. Su primera perforMANcena tuvo lugar poco después de la institución de los Tratados de Libre Comercio por parte de EE.UU, que en el vocabulario del artista se convirtieron en los Tratados de Libre Comerse. Así que de epítome del salvaje, el canibalismo pasa a definir nuestro *civilizado* sistema político-económico, aunque el artista no deje de favorecer cruces de imágenes que insisten en la idea de un salvaje caníbal. En la *performance* mencionada, él mismo emulaba a los sacerdotes aztecas al extraer el “corazón de melón” del cuerpo escultórico y ritualizar su despedazamiento; previamente, eso sí, había

15 Aquí Durham propone un juego de palabras entre “*correct*” [corregir] y “*collect*” [coleccionar].

16 Mark Alice Durant, “The Caliban Codex or A Thing Most Brutish” en Laura Mulvey, Dirk Snauwaert, Mark Alice Durant (eds.), *Jimmie Durham, op. cit.*, pág. 87.

17 Julia Kristeva, *Poderes...*, *op. cit.*, pág. 8.

18 César Martínez, “Comeos los unos a los otros”, texto cortesía del artista. Ver también *A vueltas...*, *op. cit.*, pág. 72.

19 Ver César Martínez, texto para el catálogo de la Sexta Bienal de la Habana, 1996.

consagrado una hostia de chocolate. El artista iba vestido tan sólo con una máscara de alusiones múltiples (luchadores mexicanos, zapatistas, sadomasoquistas²⁰...) y una banda tricolor como la que llevan los presidentes mexicanos en ocasiones solemnes. Ante esta riqueza de referencias, se hace más difícil determinar el lugar del canibalismo, pues por un lado se condena como práctica asociada a los abusos de poder y a la “amnesia cultural”, en palabras del artista, pero por otro lo asume orgullosamente como parte de una identidad y un bagaje cultural olvidados, de un modo similar al que vimos a propósito de Adriana Varejão.

Cuando Tania Bruguera escenifica rituales omófagos o, rodeada de carne cruda, devora las páginas del libro de historia que sostiene entre sus manos, parece estar interiorizando las narrativas coloniales que la convierten, como *caribe*, en *canibal* por derivación²¹. Pero, al mismo tiempo que da cuerpo a esta farsa, la ataca con sus propios elementos, volviéndose abyecta y desgarrando el discurso, aniquilando el libro con su mordisco caníbal, no sin antes haber introducido sus propias correcciones. Orgullosamente caníbal y en actitud rebelde contra la Historia.

Asimismo, la acción de devorar tierra o vísceras se ha relacionado con la falta de alimentos y la precariedad económica de su país, Cuba. La sensación desagradable e incluso dolorosa que imaginamos sobreviene a la ingesta de estas materias también alude a los sacrificios que esta situación impone, a la dificultad de digerirla y a la resignación que muchos han adoptado como actitud ante las circunstancias políticas: la asumen *crudamente* y *tragan* con ella, como reza la expresión. Pero estas prácticas también puede identificarse con una estrategia de resistencia: la de comer basura. Según Coco Fusco, circulan historias que nos informan de nativos cubanos comiendo desperdicios para rebelarse contra los conquistadores españoles, perjudicándose a sí mismos hasta provocar su muerte, marcando con ella su determinación²². En el caso específico de la tierra, la acción se convertiría en un símbolo de entropía cultural: “comían de la tierra donde habían nacido, es decir, comían sus ancestros, a sí mismos, su historia, su memoria, como si estuvieran cometiendo un suicidio cultural”²³. Nuevamente, “malos salvajes” cuya acción implica una denuncia.

Todas las obras que hemos visto en este apartado podrían ser objeto de

20 Podríamos recordar aquí a los enmascarados sadomasoquistas fotografiados por Boiffard que aparecen en *Documents*, nº 8, año 2, 1930.

21 Me remito al origen del término “caníbal”, al que ya aludía en la “Introducción” de este trabajo. Recordemos que se trata de una derivación de “caribe”, palabra que denominaba un grupo humano de las islas homónimas y que pasó a ser sinónimo de “antropófago”, pues se atribuía a estos nativos la ingesta de carne humana. Para un comentario crítico de esta derivación tendenciosa, ver W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.* y Alberto Cardín, “Colón y los caribes”, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.*

22 Coco Fusco (ed.), *Corpus Delicti...*, *op. cit.*

23 *Ibid.*, pág. 153. La autora también se refiere a la práctica de comer tierra, propia de algunos pueblos de Latinoamérica y África, como una forma de estar cerca del lugar de procedencia cuando se abandona y, a la vez, de alimentar el nuevo yo que nacerá con ese desplazamiento.

la misma controversia que el “primitivismo duro” que asociamos a *Documents*, considerando que proyectan una imagen negativa de la alteridad. Esto es lo que explica el rechazo que provocan las obras de Kara Walker, denostadas por algunos miembros de la comunidad afroamericana (artistas entre otros) por reincidir en los estereotipos más recalitrantes y ofensivos que se han impuesto sobre los negros²⁴. Sin embargo, lo que estos artistas parecen perseguir es crear estrategias de transgresión y resistencia, por lo que se trataría de dilucidar hasta qué punto pueden ser efectivas sus propuestas, en las que subyace la compleja cuestión del uso de los estereotipos.

Los artistas se apropian del estereotipo del canibalismo, que representa la máxima oposición a los valores civilizados, y lo utilizan a conveniencia, queriendo desmantelar el sistema que le otorga autoridad: tal sería la función de lo que aquí he llamado *salvaje abyecto*. Sin embargo, manejar estereotipos conlleva sus riesgos. Al explotar su imagen para subvertirlos, inevitablemente se insiste en ellos y, de alguna manera, se ponen en funcionamiento; en ningún caso está garantizado que los legítimos deseos de transgredirlos sean más fuertes que el mecanismo que desencadenan.

Aquí resultan muy útiles las reflexiones de Mieke Bal sobre una serie de proyectos que han utilizado algunas de las imágenes colonialistas más morbosas con objeto de enjuiciar el imperialismo del hombre blanco, que para ella evidencian el deseo de los críticos de disfrutar del espectáculo visual del colonialismo una vez más. El principal argumento que utiliza la autora se sintetiza en la imposibilidad de mostrar y decir “no” al objeto en el mismo gesto en el que se lo muestra²⁵. Aunque la cuestión de la que se ocupa Bal es la de la complicidad de la crítica, la traigo a colación porque nos encontramos con problemas similares a los que atañen al uso del estereotipo, relacionados con el poderoso efecto de la imagen, que no se desvanece a pesar de la intencionalidad crítica del que la utiliza: “al ‘mostrar’ no se puede evitar repetir aquello que el autor desea criticar y rechazar, a diferencia de lo que ocurre al expresar por medio del lenguaje”²⁶.

Mostrar no sostiene en sí una calificación modal, por lo que Bal se pregun-

24 La artista afroamericana Betye Saar, por ejemplo, conocida por sus trabajos sobre la representación de los negros en la cultura mediática norteamericana, emprendió una campaña contra Walker para que su trabajo no se exhibiera públicamente, tachándolo de sexista y racista.

25 Mieke Bal, *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996, pág. 197. La autora trata de estas cuestiones especialmente en el Capítulo 6 de este libro, “A postcard from the edge”, en el que recurre a tres ejemplos concretos para desarrollar sus argumentos: una exposición de un Museo Africano de Holanda (*The Colonial Imagination: Africa in Postcards*, comisariada por Raymond Corbey) y dos foto-ensayos: *The Colonial Harem* (de Malek Alloula) y *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature* (de Sander L. Gilman).

26 Esta cita, que se refiere a las ideas planteadas en el Capítulo 6 de *Double exposures*, aparece concretamente en Mieke Bal, “El dolor de las imágenes” en Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada...*, op. cit., pag. 168.

ta si no se estará repitiendo el gesto de explotación de nuestros predecesores al reutilizar su mismo material (imágenes del pasado colonial), aunque la pretensión sea hacerlo como cita crítica. La autora habla aquí de una “contaminación” por parte del objeto de estudio, lo que supone deshacer la pretendida distancia en la que se parapeta el crítico y presentarlo como agente expositor, implicado en la selección de unas determinadas imágenes y en la decisión de volver a mostrarlas, con todo lo que esto conlleva.

Tras atender a estas reflexiones y a propósito de nuestros artistas, podríamos preguntarnos, ¿acaso es tan clara la diferencia entre su uso de los estereotipos y el que realiza el discurso hegemónico? ¿No estarán repitiendo las mismas imágenes negativas de la alteridad y, con ellas, su efecto de marginación y control? ¿No acaban, a su pesar, siendo contaminados por la función del estereotipo y alineados con la postura que intenta criticar?

Dos cuestiones de fondo parecen estar clamando en relación al objeto crítico de Mieke Bal: en primer lugar, que nuestros artistas no recurran a la cita literal, como sí hacen los otros al exponer exactamente las mismas imágenes que están enjuiciando. Más que a una repetición, en nuestro caso asistimos a una actuación de los estereotipos, que los excede mediante la parodia, la exageración, la ambivalencia... Una reelaboración en la que en gran medida reside su efectividad crítica.

La otra cuestión de fondo estriba en que nuestros artistas sean miembros de las culturas estereotipadas, algo que también se da en uno de los ejemplos que analiza Bal, el del crítico argelino Malek Alloula y su proyecto *The Colonial Harem*. Respetando su estatus de “insider”, la autora no deja de apuntar que esto no lo legitima de por sí frente al poderoso efecto de las imágenes, máxime tratándose de un hombre que decide volver a mostrar imágenes del harem. En este sentido, resulta decisivo que nuestros artistas se incluyan a sí mismos en sus representaciones (algo muy obvio en las *performances* y sugerido en la identificación entre Durham y Calibán), presentándose como el objeto de imposición de ciertos estereotipos, apurando cualquier distancia. No obstante, también se atribuyen el control de estas imágenes, posicionándose como emisores, lo que provoca una fractura entre el estereotipo y su objeto que contribuye a minarlo. Además, al incluirse crean una suerte de reflexividad que dirige la atención al intercambio de miradas en juego en la producción estereotípica. Ellos se introducen como *salvajes abyectos* en sus obras y lanzan al espectador la pregunta acerca de su posición en todo este entramado, como sujeto que mira e incluso participa: ¿se siente víctima de esas imágenes u otras similares? ¿Reconoce cierta familiaridad con ellas? ¿Las ha usado contra otros? ¿Cree que forman parte de su inconsciente, del imaginario colectivo?

También Bal se refiere a la estrategia de autoinclusión del crítico o comisario y a la del espectador-lector como un modo de contrarrestar el poderoso efecto de las imágenes, que trataría de evitar la tematización de lo representado, además de negar la pretendida neutralidad con la que se desplaza la culpa a un tercero (los colonizadores, los fotógrafos que tomaron esas imágenes, los que las encargaron y utilizaron...). Apurando esta distancia objetiva, las imágenes dejan de aparecer

como “la verdad” sobre las colonias y comienzan a informarnos sobre los mecanismos visuales que dieron forma al colonialismo, así como de sus pervivencias y transformaciones en el presente. Mecanismos a los que también accedemos a través del uso inteligente del *salvaje abyecto*.

Antes de cerrar este apartado, me gustaría introducir aún otra posibilidad en relación al *salvaje abyecto*: la de que pueda procurar una apertura a la diferencia a través de la alteridad aparentemente irreconciliable que convoca. Esta es una posibilidad que sugiere la misma Kristeva en relación a su noción de extranjero, aunque, como sabemos, ella nunca la haya equiparado a lo abyecto. Sin embargo, sus propios textos facilitan esa asimilación: “confrontando al extranjero que rechazo y con el que al mismo tiempo me identifico, pierdo mis fronteras, ya no tengo más un contenedor; la memoria de mis experiencias de abandono me sobrepasa, pierdo mi calma. Me siento ‘perdida’, ‘indistinta’, ‘borrosa’²⁷. Según estas palabras, el extranjero provocaría en nosotros un sentimiento de radical extrañeza muy similar al que la autora describe en relación a lo abyecto. Obviamente, su interpretación genera problemas, pues asocia al *otro* con lo incomprensible (y potencialmente con lo repulsivo) y normaliza un tipo de sujeto asentado en el miedo y el rechazo. Sin embargo, la autora ve aquí una oportunidad ontológica para la subjetividad, en la que aparecería esa posibilidad a la que antes aludía: asumiendo la extrañeza que me hace sentir el *otro* puedo llegar a ser consciente de la extrañeza que reside en mí, lo que nos forzaría a cuestionar la ficción de unidad subjetiva en la que se basan las identidades dominantes. Esto supone descubrirnos como sujetos escindidos, que permanecen en continuo proceso, habitados por múltiples abismos. Para Kristeva, conocer y manejar nuestra alteridad interior es la condición sobre la que se construye el respeto hacia el *otro* y su diferencia, algo que ya tuve oportunidad de comentar en defensa de la actitud de *Documents*. Recordemos también, en este sentido, la obra *Cuerpo extraño/extranjero*, que comenté en el Capítulo 1.2 y en la que lo abyecto podía vincularse a una potencial apertura al *otro*.

La figura del caníbal expresaría esa diferencia insondable que Kristeva proyecta sobre el *otro* y presenta semejantes problemas, pero igualmente podría ofrecer la oportunidad que la autora comenta, máxime cuando las metáforas con las que trabajan los artistas convierten en caníbales a los *mismos*. O cuando descubren que esa alteridad radical está en el interior de cada uno, como una “bestia devorando al hombre”, que es como Suely Rolnik describe la subjetividad antropófaga que nos propone Lygia Clark²⁸. De hecho, me gustaría volver sobre ciertas obras de esta artista que resultan aquí reveladoras, pues trabajan con este tipo de apertura que parte de lo abyecto y de la ingesta, como sucede en *Baba antropofágica* o *Canibalismo*. Recordemos que en ellas el cuerpo se transforma en un receptáculo del *otro comiéndose*, mientras la alteridad se abre paso en el individuo y desvela su

27 Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, *op. cit.*, pág. 187.

28 Citado por Pierre Fédida en *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 118.

precariedad, oponiéndose a la cristalización de formas fijas²⁹.

Si comparamos las palabras de Suely Rolnik recordando su experiencia en *Baba antropofágica* con la cita anterior de Kristeva, seguramente encontremos alguna semejanza: “Acostada en el suelo, con los ojos vendados [...] Pérdida total de referencias, aprensión, inquietud. Me entrego. Pedazos de cuerpo sin imágenes se desprenden, adquieren autonomía y comienzan a actuar sobre mí: bocas anónimas contienen bovinas de máquinas de coser, cuyos hilos untados con saliva son ruidosamente desenrollados por manos igualmente anónimas para luego ser depositados sobre mi cuerpo. Cubierta poco a poco de pies a cabeza por una maraña de hilos, composición improvisada de bocas y manos que me rodean [...] empiezo a ser esa maraña-baba. El sonido de las bobinas que se ovillan en las bocas se detuvo. Ahora, las manos se entrelazan con esa especie de molde húmedo y caliente que me envuelve para retirarlo, hasta que no queda nada”³⁰. He aquí la pérdida de fronteras corporales o indistinción de las que hablaba Kristeva a propósito de nuestra confrontación con el extranjero. Pierre Fédida, que se ha referido a *Baba antropofágica* y cita las palabras anteriores de Suely Rolnik al respecto, añade: “es imposible para los participantes mantener la identidad formal de un yo-cuerpo [*moi-corps*], incluso de una imagen de su propio cuerpo”³¹. No se trata de una experiencia sencilla. Descubrir esa inestabilidad genera rechazo, vértigo, miedo, como señala Kristeva a propósito del extranjero y de la proximidad de lo abyecto. Curiosamente, Lygia Clark había descrito el proceso de formación del “cuerpo colectivo” en términos tan abyectos como los que siguen: “un componente del grupo vomita su experiencia al participar en una propuesta, otro la engulle para vomitarla enseguida, siendo inmediatamente engullida por otro y así en adelante”³². Superados los primeros momentos de pánico, comenzaría un intercambio de contenidos psíquicos que conduciría a la formación del cuerpo colectivo, a una verdadera apertura al otro (antropofágica, según la definición de Rolnik). Lo que queda claro es que esta apertura sólo surge si nos dejamos contaminar por él, en un proceso que, tras leer a Kristeva, bien podríamos calificar de abyecto.

29 En esta relación de la antropofagia/canibalismo con lo abyecto, quizás cabría recordar la noción de *chora* en Kristeva, que significa “receptáculo” y representa el espacio semiótico femenino al que uno se abre frente a la monolítica ley del padre. Anterior a la instauración del lenguaje, la *chora* tiene que ver, por tanto, con los territorios de lo abyecto. Sobre estos conceptos, ver Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*

30 Suely Rolnik, “Um singular estado de arte”, *op. cit.*, citado por Pierre Fédida en *Par où commence...*, *op. cit.*, págs. 118-119.

31 Pierre Fédida, *Par où commence...*, *op. cit.*, pág. 117.

32 Lygia Clark, “El cuerpo colectivo”, citado en *Lygia Clark, op. cit.*, 1997, pág. 306.

El uso de los estereotipos: una lectura de Kara Walker a través de Homi Bhabha

Con la controversia sobre los estereotipos aún fresca, propongo realizar una lectura de la obra de Kara Walker, artista paradigmática en la explotación de este recurso, a través de las teorías de Homi Bhabha sobre el estereotipo, referente obligado en estas cuestiones, que además ha venido participando activamente en *October*³³.

Bhabha se ocupa por extenso del estereotipo en su texto “La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo”, donde subraya la ambigüedad como una de sus características más destacadas. De ahí deriva su eficacia, pues la ambivalencia lo convierte en un elemento sumamente versátil, aunque, desde mi punto de vista, provoca una serie de fisuras que ofrecen la posibilidad de rebasarlo, como creo que hace Kara Walker en sus trabajos³⁴.

Según Bhabha, el estereotipo aparece como esa imagen rígida que pretende anular al *otro* convirtiéndolo en un simple negativo de lo igual, tratando de controlar y sustituir su diferencia, aunque al mismo tiempo la registra, lo que supone un reconocimiento que amenaza la imposición de la unidad. En este sentido, el autor compara el estereotipo con el fetiche, que tratando de encubrir la falta (la diferencia) no puede evitar ponerla de manifiesto, por eso afirma que “el estereotipo es a la vez un sustituto y una sombra”, como las siluetas que caracterizan las

33 Sobre Kara Walker, ver Ian Berry (ed.), *Kara Walker: narratives of a negress*, catálogo de la exposición en el Frances Young Tang Teaching Museum y en el Skidmore College, Nueva York, 2003; Annette Dixon (ed.), *Kara Walker: pictures from another time*, catálogo de la exposición en el University of Michigan Museum of Art, 2002 y Stephan Berg (ed.), *Kara Walker*, catálogo de la exposición en Kunstverein de Hannover, 2002.

34 Homi Bhabha, “La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo”, *El lugar de la cultura*, *op. cit.* El autor insiste en la importancia de la ambigüedad del discurso colonial también en otros textos, como los publicados por *October*: “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, *October*, n° 28, primavera 1984 y “Sly Civility”, *October*, n° 34, otoño 1985. Ambos están incluidos en *El lugar de la cultura*. Bhabha habla del “papel facilitador que desempeñan la contradicción y la heterogeneidad en la construcción de las prácticas autoritarias y sus fijaciones estratégicas, discursivas” (*El lugar...*, *op. cit.*, pág. 105) y aunque reconoce que la escisión del estereotipo contiene un potencial subversivo, también señala que es recuperable dentro de una estrategia de control social y político. No obstante, en el apartado que sigue me gustaría considerar este potencial con un optimismo mayor. Kobena Mercer es otro de los autores que se ha ocupado de estos asuntos y habla de un “grotesco estereotípico” en *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*, Routledge, Londres/Nueva York, 1994.

obras de Walker (fig. 62)³⁵. Sustitutos porque se refieren a tipologías genéricas, a un elenco de figuras propias del imaginario de la Guerra de Secesión: el negro algodonero, el negro sirviente, el negro que parece directamente salido de una tribu, el terrateniente, el señorito, la dama, el soldado... Pero las siluetas sugieren también la concreción de una sombra, es decir, la individualidad de las personas a las que se aplican estos estereotipos, su diferencia. Una sombra que se introduce como posible disgregación del estereotipo, que “vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” si quiere mantenerse, de manera que su fijeza no sólo “connota rigidez y un orden inmutable”, sino “desorden, degeneración y repetición demónica”³⁶, “‘la plenitud’ del estereotipo (su imagen como identidad) siempre está amenazada por la ‘falta’ ”³⁷.

Esas mismas viejas historias que, según Bhabha, deben ser dichas compulsivamente una y otra vez “son gratificantes y aterrorizantes de modo diferente”³⁸. Aterrorizantes, sobre todo, en el caso de Walker, que no se limita a mostrarlas, sino a pervertir las fórmulas disponibles incluyendo todo tipo de fantasías violentas, eróticas y abyectas. No se trata ya de “una ventrilocuización de convenciones o de una reiteración del estereotipo”, sino de su contaminación³⁹: “aporrear, canibalizar, cagar... son actividades extremas incluso para las mamis, los sambos, los tío Tom, etc...”⁴⁰. Además de poner a funcionar la figura del *salvaje abyecto* para reenmarcar y deconstruir los estereotipos, la artista nos enfrenta a las estrategias discriminatorias que equiparan la alteridad con lo abyecto, que siempre han tratado de disimularse⁴¹.

Pero, ¿cómo consigue Walker ahondar en la vertiente más débil del estereotipo? Podríamos decir, con Bhabha, que “al acceder a las más locas fantasías (en el sentido popular) del colonizador, el Otro estereotipado revela algo de la ‘fantasía’

35 Homi Bhabha, “La otra pregunta...”, *op. cit.*, pág. 107. El autor también relaciona el estereotipo con el esquema lacaniano de lo imaginario y con el estadio del espejo, a partir de esa ficción de unidad corporal que construimos y que siempre está perseguida por el fantasma de la disgregación.

36 *Ibid.*, pág. 91.

37 *Ibid.*, pág. 102.

38 *Ibid.*, pág. 103.

39 Anne M. Wagner, “The Black-White Relation”, en Ian Berry (ed.), *Kara Walker...*, *op. cit.*, pág. 97.

40 Hamza Walker, “Nigger Lover or Hill There Be Any Black People in Utopia?”, *Parkett*, n° 59, 2000, pág. 153.

41 *Ibid.*, pág. 157. Sobre este aspecto, ver también Mark Reinhardt, “The Art of Racial Profiling” en Ian Berry (ed.), *Kara Walker...*, *op. cit.*, pág. 97. Este autor recurre a su vez a la escritora Toni Morrison, que habla de la “adulación [*sycophancy*] de la identidad blanca”, modos subrepticios por los que la identidad dominante se define y fortifica a través de un *otro* negro degradado y abyecto (ver Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, 1992).

(como deseo, defensa) de esa posición de dominio”⁴². Insistiendo en una negritud regresiva y brutal, Walker transforma los estereotipos en exponentes del temor del dominador y de sus deseos más inconfesables, en una especie de retorno de lo reprimido que lo coloca en una posición vulnerable. Todas esas sucias fantasías inconscientes son demasiado explícitas como para identificarse con ellas o suscitar el placer de la mirada; de paso, arruinan ese deseo de querer ser el *otro*, de jugar a la alteridad a su costa, del que me ocuparé en breve⁴³.

Este exceso de negatividad también contribuye a exasperar la cadena de significación estereotípica, según Bhabha siempre escindida, en la que “el Negro es a la vez salvaje (canibal) y aun así el más obediente y digno de los sirvientes (el portador de la comida)”⁴⁴. Un amplio espectro que revela un sujeto estereotipado problemático, capaz de ocupar posiciones incompatibles, lo cual es indicio de su artificiosidad. En las obras de Walker, esto también se aplica al dominador, que puede representar el máximo refinamiento o incurrir en el canibalismo. Todo esto, sumado a las escenificaciones hiperbólicas que nos propone la artista, no exentas de humor, quiebra el efecto natural y espontáneo que da autoridad a los estereotipos y entorpece su legibilidad. Las figuras de Walker no resultan creíbles. Como Calibán, son una invención (y lo saben), con lo que apuntan a la “negritud como un constructo, como una idea o signo afirmado retóricamente, bajo una apariencia incorpórea, casi espectral”⁴⁵. Un aspecto que vendría subrayado por el uso de la silueta que, por otra parte, sólo puede leerse en contraposición a un fondo blanco, toda una metáfora del carácter relativo de la construcción de las identidades.

A pesar de todo, lo que los críticos de estas obras siguen encontrando inaceptable es que Walker insista en la negritud como epítome de lo primitivo, de lo salvaje y de la bestialidad, como aglutinador de todo lo oscuro y perverso que existe en la mente de cada espectador⁴⁶. La artista se permite escudriñar un incómodo bagaje poblado de fantasías racistas, que para ella es el que cada cual porta consigo y confronta con las imágenes de sus obras. Por eso, persiste una pregunta: ¿puede el impulso racista de los estereotipos ser más potente que todos los intentos de subvertirlo reenmarcándolo y contaminándolo? Recordemos que, para escapar a este impulso, resultaba clave crear una reflexividad que incluyera al artista y al espectador, un aspecto fundamental en el trabajo de Walker. Ella aparece en sus representaciones, sobre todo mediante textos en 1ª persona, mientras reconoce haber asimilado ese imaginario racista del que se nutren sus obras,

42 Homi Bhabha, “La otra pregunta...”, *op. cit.*, pág. 107.

43 Así, la propia artista afirma que “ahora, todo el mundo quiere jugar a ser el *negrita*” (citado por Eungie Joo en Stephan Berg (ed.), *Kara Walker, op. cit.*, pág. 31). Sobre este aspecto, ver también bell hooks, “Eating the Other: Desire and Resistance”, *Black Looks...*, *op. cit.*

44 Homi Bhabha, “La otra pregunta...”, *op. cit.*, pág. 108.

45 Mark Reinhardt, “The Art of Racial Profiling”, *op. cit.*

46 Recordemos que ésta era también la crítica que realizaba Petrine Archer-Straw al entorno *Documents* en “The darker side of surrealism”, *op. cit.*

para trabajarlo desde dentro, renunciando claramente a una actitud victimista o neutral. Por su parte, el espectador es interpelado por los textos y se ve literalmente incorporado a las obras a partir de su propia sombra, como si fuera una más entre las siluetas representadas. Así, no sólo se ve obligado a preguntarse cuál es su posición ante esas imágenes del *otro* y del *nosotros*, sino a percibirse como un *otro* respecto a sí mismo. Y la visibilidad del *otro*, como dice Bhabha, siempre amenazaré con el retorno de la mirada⁴⁷.

El problema de la afinidad. Trampas en el primitivismo del MOMA

La figura del caníbal se introduce en uno de los asuntos más polémicos relacionados con el *otro* cultural: el problema de la afinidad. Aunque esta cuestión se remonta en el tiempo, no ha dejado de tener su presencia en nuestros días, como expresa la controvertida exposición del MOMA *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), organizada por William Rubin y Kirk Varnedoe y que tomaré como ejemplo para mi análisis⁴⁸. Ésta pretendía poner de manifiesto las fuentes “primitivas” de las vanguardias históricas y sus derivas contemporáneas, mostrando obras del arte moderno occidental junto a otras de lo que consideraban “arte primitivo”, sugiriendo relaciones entre ellas basadas en la “afinidad” (fig. 59). Su discurso, aparentemente igualitario, acababa revelándose como un mecanismo más para supeditar al *otro* a los patrones culturales de Occidente, como veremos a continuación. Escogeré algunos de los textos más significativos entre los que criticaron duramente esta exposición para ir descubriendo qué se escondía tras los presupuestos del MOMA.

En “Histories of the Tribal and the Modern”, recogido en el libro de James Clifford que vengo citando repetidamente, el autor trata de elucidar a qué se refiere el MOMA cuando aplica un término tan confuso como “afinidad”⁴⁹. Según él, sugiere una relación más natural e intensa que el mero parecido entre dos obras, invocando una especie de esencia o genio creador del que se derivan las características comunes. Los comisarios unieron lo tribal a lo moderno a partir de similitudes formales y luego explicaron sus propuestas con estos términos tan

47 Bhabha se refiere al efecto natural del estereotipo, basado en la evidencia de lo visible, aunque señala que “la visibilidad del Otro racial/colonial es a la vez un punto de identidad (“Mira, un Negro”) y al mismo tiempo un problema para la pretendida clausura del discurso”, en “La otra pregunta...”, *op. cit.*, pág. 106.

48 Ver el catálogo William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art...*, *op. cit.*

49 James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern”, *The Predicament of Culture...*, *op. cit.*

equivocos, pero perseguían algo más ambicioso: ofrecer una suerte de alegoría del parentesco de la humanidad a partir de la creación artística, mostrando una gran “Familia del Arte” milagrosamente unida⁵⁰. Esta actitud universalista pronto se descubría profundamente etnocéntrica, pues lo que allí se ratificaba era la idea de superioridad cultural de Occidente, en este caso a través del *modernismo*, mientras las expresiones culturales del *otro* eran reducidas a simples ilustraciones de este discurso, obviando su propio contexto. En el vasto panorama en el que se movía esta exposición, de las vanguardias a los años 70, lo que para Clifford quedaba más claro no era la demostración de unas pretendidas afinidades, ni siquiera una coherente (aunque criticable) apropiación del “arte primitivo” por parte del *modernismo*, sino el “incansable deseo y poder del Occidente moderno para coleccionar el mundo”⁵¹.

Thomas McEvelley, otro de los críticos más lúcidos de esta muestra, afirma que lo que pretendían los comisarios era enseñarnos qué iguales son los “primitivos” a nosotros, qué sensibles e inventivos, incluso qué “civilizados”, pero para conseguirlo habían de ignorar todo aquello que contravenía su idea preconcebida de civilización, es decir, aquello que remitía precisamente a la diferencia de los *otros*⁵². Esta visión políticamente correcta de lo “primitivo” tenía por objeto validar un canon, el del *modernismo*, pero estaba lejos de asumir las implicaciones del asunto en cuestión. En palabras de McEvelley, la muestra “carece de estómago” para presentarlo “en su cruda realidad o en su crudeza real” y revela así sus prejuicios, pues “sólo el miedo al Otro nos fuerza a negar su otredad”⁵³. Camuflada en la apertura, la afinidad tenía por efecto la obliteración del *otro*. Curiosamente, Clifford se expresa en términos *digestivos* similares y reclama “artefactos ‘de fuera’ verdaderamente indigestos” para comenzar a construir otro tipo de exposiciones en torno a la alteridad cultural⁵⁴.

De estas apreciaciones se extrae que existe toda una serie de elementos que configuran un “primitivo” tabú para el MOMA, que son los que muchos de los artistas seleccionados para la exposición reivindicaron en su momento. Los comisarios prefirieron obviar que, desde la perspectiva primitivista de las vanguardias, la seducción del *otro* provenía no sólo de la valoración formal de sus objetos, sino de aspectos como su relación privilegiada con el cuerpo, con oscuros procesos subconscientes, con la violencia, la bajeza, la magia, los fluidos corporales, etc. Recordemos, por ejemplo, las sensaciones que atravesaron a Picasso en su comentada visita al Museo del Trocadero en 1907: “el olor a humedad y a podrido se me adhirió a la garganta, y me asusté hasta tal punto que tuve ganas de salir corriendo de aquel lugar. Pero me quedé allí y estudié. Unos hombres habían

50 *Ibid.*, pág. 190.

51 *Ibid.*, pág. 196.

52 Thomas McEvelley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief”, *Art&Otherness. Crisis in Cultural Identity*, McPherson and Company, Nueva York, 1992.

53 *Ibid.*, págs. 34 y 48.

54 James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern”, *op. cit.*, pág. 213.

hecho aquellas máscaras y otros objetos con un propósito mágico y sagrado, como una especie de mediación entre ellos y las fuerzas hostiles y desconocidas que les rodeaban, con objeto de vencer sus propios temores creando formas e imágenes”, comentando después: “Aquel día debí experimentar una idea clara de *Las señoritas de Avignon*, pero de ninguna manera se debió a las formas, sino a que se trataba de mi primer lienzo de exorcismo”⁵⁵. Ángel González se ha referido a este episodio en unos acertados términos que no me resisto a reproducir aquí: “La autenticidad del arte negro —la “verdad de las máscaras”—radicaba precisamente en el calor, el olor y la humedad que desprendían; o dicho bruscamente: eran auténticas por nauseabundas”⁵⁶.

Emerge aquí un problema de amplio calado: el del apropiacionismo cultural, directamente relacionado con los tan celebrados términos de la hibridación o el multiculturalismo. Coco Fusco nos advierte del riesgo de saludarlos acriticamente, pues bajo la promesa de integración cultural que albergan, puede esconderse un discurso que perpetúa el privilegio de los grupos dominantes, además de mercantilizar la diferencia, como sucede en la exposición del MOMA. Conviene diferenciar si el acto de apropiación proviene de un grupo mayoritario, pues muchas veces no responderá a un verdadero proceso de intercambio cultural, sino de usurpación, como es el caso del MOMA. Del multiculturalismo pasaríamos a la imposición de una monocultura que acabaría por eliminar toda alteridad, un problema al que autores como Lévi-Strauss, recordémoslo, apuntaron ya como principal amenaza para el *otro*⁵⁷.

De lo que se trata entonces es de no considerar los actos de apropiación cultural inherentemente transgresores, progresistas o desinteresados, sino de contextualizarlos y dotarlos de contenido político. Así, cuando la curiosidad por el *otro* lo convierte en un objeto más de consumo, el multiculturalismo aparece dentro de esa “larga tradición de ‘celebración’ (o mejor, objetualización) de la diferencia como entretenimiento ligero y exótico para la cultura dominante”⁵⁸. Una especie de antídoto para contrarrestar la pérdida de vitalidad, espiritualidad o placer erótico en la cultura dominante. Curiosamente, esta situación ha favorecido la metáfora del caníbal blanco, que devora (consume) al *otro* hasta anularlo, de un modo análogo al que Kaja Silverman describía en relación a la identificación ideopática

55 Citado por Rafael Jackson en *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000, pág. 42-43.

56 Ángel González, *Alberto Giacometti...*, *op. cit.*, pág. 13.

57 Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, *op. cit.* Me referí a este problema en el Capítulo 2.1.

58 Coco Fusco trata especialmente de estos problemas en el capítulo “Who’s doin’ the twist? Notes towards a politics of appropriation” en *English is broken here. Notes on cultural fusion in the Americas*, The New Press, Nueva York, 1995 (la cita pertenece a la pág. 27).

o canibalística⁵⁹. Un caníbal en el que César Martínez nos convirtió invitándonos a devorar su indio de gelatina en la Casa de América de Madrid. Bell hooks lo ha expresado muy bien en un texto que oportunamente titula *“Eating the Other”* [Comiendo al otro], donde afirma: “En la sociedad de consumo, la etnicidad se ha convertido en una especie, un aliño con el que realzar el insípido plato de la cultura blanca dominante” [...] “Actualmente, la mercantilización de la diferencia promociona paradigmas de consumo en los que cualquier diferencia en la que habite el otro es erradicada, via intercambio, por un canibalismo consumista que no sólo lo desplaza, sino que niega el significado de su historia por descontextualización”⁶⁰.

Contra la mercantilización de la diferencia, Fusco, hooks y otros autores vienen defendiendo la posibilidad de un “esencialismo estratégico” capaz de proteger las culturas no hegemónicas. Esta operación, que parte de Gayatri Spivak, consistiría no ya en rescatar una identidad en términos inmutables y ahistóricos, sino como instrumento político que contribuya a defender los intereses de los *otros*, a los que la deconstrucción absoluta de la identidad propia del momento actual puede parecer más alienante que liberadora⁶¹.

Otra estrategia contra el consumo de la diferencia podría ser la que ofrece el *salvaje abyecto*, que se hace a sí mismo indigesto a partir de su condición, pues difícilmente querríamos incluir en nuestra dieta algo que despierta rechazo. Las figuras del canibalismo que utilizan los artistas del presente capítulo representan ese registro de lo “primitivo” demasiado “crudo” como para ser asimilado, demasiado “salvaje” como para acomodarse a la imagen domesticada que el MOMA quería imponer. Estas figuras niegan la posibilidad de reducir al *otro* a lo mismo, incidiendo en elementos negativos e incluso repulsivos que impiden que el mecanismo de la identificación “idiopática” se active. Una estrategia de resistencia a la asimilación que ha de resultarnos familiar, pues es la que analicé a propósito del

59 Ver Kaja Silverman, *The Threshold...*, *op. cit.* No obstante, recordemos que Homi Bhabha ha puesto de manifiesto la ambivalencia del mimetismo identificador, pues abre una doblez en la imagen unitaria de las identidades coloniales dominantes que albergaría para ellas una inesperada amenaza. Ver Homi Bhabha, “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”, *El lugar...*, *op. cit.*

60 bell hooks, “Eating the Other. Desire and Resistance”, *op. cit.*, págs. 21 y 31 respectivamente. En relación a la metáfora del canibalismo del hombre blanco, cabe mencionar otros dos títulos que ya aparecían en una cita del Capítulo 2.1: Jack Forbes, *Columbus and other Cannibals...*, *op. cit.* y Deborah Root, *Cannibal Culture...*, *op. cit.*

61 bell hooks, “Eating the Other...” , *op. cit.* y Coco Fusco, “Passionate irreverence: the cultural politics of identity”, *English is broken...*, *op. cit.* Fusco cita expresamente a Gayatri Spivak, que se ha preocupado de diferenciar el esencialismo filosófico tomado al pie de la letra de su uso como estrategia política, entendiéndolo como una herramienta eficaz para alcanzar objetivos concretos de las llamadas “minorías”. Sobre esta autora, ver la compilación de Sarah Harasym, *The postcolonial critic: interviews, strategies, dialogues*, Routledge, Londres/Nueva York, 1989.

salvaje *informe* del entorno *Documents*⁶².

El apropiacionismo ilícito de la diferencia se descubre también en la crítica que Hal Foster lanza al “artista como etnógrafo”, un paradigma, según él, muy extendido hoy en día, que tiende a localizar en el *otro* el lugar de la *verdad*, la bondad y, por consiguiente, el de la actuación política⁶³. A pesar de sus buenas intenciones, el “artista etnógrafo” incurriría en un “mecenzago ideológico” que termina por obliterar al *otro*, usurpando su voz⁶⁴. El problema de fondo ya lo conocemos: una sobreidentificación que tiende a anular la alteridad y cuyo precedente Foster lo encuentra en la fijación por lo primitivo de Bataille y compañía, *demasiado ansiosos* por apropiarse de esa diferencia⁶⁵.

No obstante, para que el argumento de Foster funcione, ese *otro* con el cual el “artista etnógrafo” se solidariza y sobreidentifica ha de ser un *otro* víctima, que difícilmente se corresponde con el “primitivismo duro” del surrealismo disidente. También el *salvaje abyecto* se libraría de este victimismo. Incluso el Calibán de Durham, que en parte es presentado como víctima, esconde en su nombre la venganza irreverente del caníbal⁶⁶.

Para evitar los riesgos de la sobreidentificación, el autor defiende la obra paraláctica, que “intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro”, creando una reflexividad que podríamos comparar con la veíamos líneas atrás en Mieke Bal⁶⁷. No creo que *Documents* estuviera lejos del gesto paraláctico cuando creaba sus yuxtaposiciones, que hacían manifiesta su propia mirada y procedían a cuestionarla. Ya en el caso de Martínez, Bruguera, Durham o Walker, no estaríamos ante enmarcadores del *otro*, sino ante *otros* enmarcando un estereotipo, el del *otro* caníbal, aunque no por ello dejan de atender a la cuestión de la reflexividad, como ya vimos.

A pesar de su crítica al surrealismo disidente, Foster distingue y defiende su actitud frente al primitivismo que pone en juego la exposición del MOMA, den-

62 Recordemos que las yuxtaposiciones que nos ofrecía *Documents* no buscaban la afinidad, sino sacudir a los lectores a partir de la radical alteridad del *otro*, alteridad que podía verse reflejada en nuestra sociedad, pero que en ningún caso era reducida a lo igual (a lo homogéneo); como lo abyecto, esta alteridad podía permanecer “muy cerca, pero inasimilable” (Julia Kristeva, *Poderes...*, *op. cit.*, pág. 7).

63 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *op. cit.* Para un comentario acerca de este texto, ver Nicolás Sánchez Durá, “¿El artista como etnógrafo?: el caso Gauguin, tan lejos, tan cerca” en Enrique Andrés Ruiz (ed.) *El oficio del artista II. El artista contemporáneo. Entre las tendencias y la individualidad*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.

64 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *op. cit.*, pág. 177.

65 *Ibid.*, pág. 218 (las cursivas parafrasean una expresión de Foster).

66 Jimmie Durham, de hecho, es uno de los artistas que Foster propone como ejemplo de subversión ante los primitivismos de tendencia idealizante, que son los que están en la base de la sobreidentificación del “artista etnógrafo”.

67 Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, *op. cit.*, pág. 207.

tro de un artículo que ya cité: “The ‘Primitive Unconscious’ of Modern Art”⁶⁸. No en vano, *Documents* es el “capítulo” que los comisarios ningunean en su discurso exaltador del primitivismo *modernista*⁶⁹. La pureza formal que le es propia resultaría difícil de conciliar con el contacto con el *otro* al que invitan los surrealistas disidentes, que rebasa cualquier pretensión de lejanía por parte del espectador. Aún así, el MOMA se permitía incluir el “primitivismo duro” de *Documents* a través de un texto del catálogo, también citado, en el que una autora tan significativa como Rosalind Krauss escribe sobre la relación de Giacometti con el entorno de Bataille⁷⁰. Su punto de vista es bastante ajeno al tono general de la exposición, con lo que queda patente cuáles son las diferencias entre el MOMA y el círculo de *October* en lo que respecta al primitivismo de las vanguardias⁷¹.

Los artistas que venía analizando en este capítulo también rompen con la distancia aséptica que objetualiza al *otro* e introducen las referencias político-sociales que el MOMA quería obviar y que ya *Documents* trató de abordar con su incipiente aproximación etnográfica. En la exposición de Rubin, los objetos “primitivos” fueron presentados sin alusión alguna al contexto en el que habían sido creados ni a su dimensión específica dentro de las culturas de origen, datos irrelevantes

68 Hal Foster, “The ‘Primitive Unconscious’ of Modern Art”, *October*, n° 34, otoño 1985. Según este texto, el surrealismo disidente ofrece, si no un “contraprimativismo” como tal, al menos un modo disruptivo de pensar la alteridad del *otro* primitivo. Asimismo, Foster habla del *bricolage* como contrapráctica cultural, en la que las periferias se apropian de elementos de los centros y los utilizan de otro modo, lo que en el contexto brasileño, como sabemos, toma el nombre de “antropofagia”.

69 No corre la misma suerte el surrealismo de Breton, en cuya órbita aparecen Masson, Ernst, Miró y otros artistas, dentro de un capítulo del catálogo en el que también encontramos la cita a *La rama dorada*, a Lévy-Bruhl y a Freud, pero ni rastro de Bataille y su entorno (sólo una mención a la revista *Documents*, entre otras publicaciones interesadas por las culturas “primitivas”). Ver Eva Maurer, “Dada and Surrealism” en William Rubin (ed.), *Primitivism... op. cit.* Dentro de este catálogo, cabe señalar que el apartado dedicado a la llegada de los objetos tribales a Occidente se abre con el mapa surrealista del mundo publicado por *Variétés* en 1929. La inclusión del surrealismo oficial en esta exposición y en su catálogo se habría visto favorecida por el hecho de que Breton ya hablara de “afinidades” entre el surrealismo y el pensamiento “primitivo”, dentro de su búsqueda de una genealogía y de un lenguaje surrealista universal, mientras Bataille aparecería más preocupado por la radical alteridad del *otro* cultural, poco propicia a las afinidades.

70 Rosalind Krauss, “Giacometti” en William Rubin (ed.), *Primitivism... op. cit.* Recordemos que este texto apareció después recogido en Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia... op. cit.*, con el título “Se acabó el juego”.

71 Para Clifford, la versión “oscura” del primitivismo con la que Krauss trata en su texto y la versión “luminosa” que Varnedoe recoge en el suyo constituiría la incongruencia más sorprendente de este catálogo, como señala en “Histories of the Tribal and the Modern”, *op. cit.*, pág. 195, nota 6.

para establecer afinidades basadas exclusivamente en lo formal⁷². Esta actitud responde a la idea de un mundo “primitivo” instalado en una temporalidad mítica, ajeno al cambio y fiel a sí mismo, *auténtico*⁷³. Si bien es cierto que el caníbal puede llegar a asimilarse a esta construcción del mundo “primitivo”, nuestros artistas se preocupan de introducirlo en situaciones políticas bien concretas: la de Cuba en el caso de Tania Bruguera, la de las relaciones socio-económicas que conciernen a América Latina en las perforMANcenas de César Martínez, la del “patetismo de todos los pueblos explotados”⁷⁴ en el Calibán de Jimmie Durham, que Varejão expresaba con toda su violencia, o la de los estereotipos proyectados sobre la comunidad afroamericana en las obras de Kara Walker. En definitiva, todos ellos contextualizan históricamente el canibalismo como elemento empleado por el discurso del dominador en la construcción del *otro* colonial, del que ahora se apropian y convierten en un instrumento útil para sí mismos.

Otra parcela deliberadamente ignorada por la exposición del MOMA era la relativa al cuerpo y sus deseos, que atañe a la dimensión que ocupan las manifestaciones “primitivas” no tanto en su contexto cultural como en el nuestro. James Clifford, que introduce con acierto las afinidades reprimidas por esta exposición, ha señalado que el entusiasmo por lo negro en la época de Josephine Baker implicaba una cuestión racial, de género y de poder: “el África arcaica [...] era sexuada, genérica y estaba insuflada de ‘magia’ de una manera específica” (fig. 60)⁷⁵. Una circunstancia que podríamos hacer extensible al conjunto de los denominados pueblos “primitivos” y que es fundamental dentro de la fascinación primitivista, también en nuestros días. Así, bell hooks ha llamado la atención sobre las expectativas de liberación sexual que genera el encuentro con el *otro*, siempre mejor considerado en su relación con el cuerpo y sus instintos: “existe la idea de que hay un placer por descubrir en el conocimiento y disfrute de la diferencia racial. La mercantilización de la alteridad ha sido tan exitosa porque se ofrece como un nuevo deleite, más intenso, más satisfactorio que las formas normales de hacer y sentir”, sobre todo en lo que respecta a los tabús sexuales y al deseo⁷⁶.

Cuestiones todas que no tenían cabida en la pulcra genealogía *modernista* que el MOMA quería exaltar. Pero muchos artistas actuales, sobre todo mujeres, sí trabajan con ellas, denunciando que tras este deseo por el *otro* se ocultan prejuicios

72 Este es un aspecto que denuncian todos los textos críticos con esta exposición que he venido citando.

73 Contra esta idea de autenticidad, cabría recordar las *contaminaciones* que introducía la revista *Documents*, de lo que ya aporté ejemplos en el Capítulo 2.1 del presente trabajo.

74 Roberto Fernández Retamar, *Calibán...*, *op. cit.*

75 James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern”, *op. cit.*, pág. 197.

76 bell hooks, “Eating the Other...”, *op. cit.*, pág. 21. Se trataría de una fingida apertura a la diferencia que sólo busca la aserción de la propia identidad a través del *otro* (y a su costa), muy distinta de la que aludía líneas atrás a propósito de Lygia Clark, que implicaba dejarse “contaminar”. Deborah Root (*Cannibal Culture...*, *op. cit.*) y Marianna Torgovnick, (*Gone Primitive...*, *op. cit.*) también se han referido a esta apertura ficticia, relacionándola con la crisis identitaria de Occidente.



59. Afinidades propuestas en el catálogo de la exposición sobre primitivismo del MOMA, 1984.



60. Imágenes seleccionadas por James Clifford para mostrar las “afinidades” no incluidas en el MOMA.



61. Adriana Varejão, *Hijo bastardo II*, 1995.



62. Kara Walker (de arriba abajo): fragmento de *En beneficio de todas las razas de la humanidad*. Una exposición de artefactos, vestigios y estuivios excavados del corazón negro de una negra, 2002; acuarela de la serie *Negress Notes (Brown Follies)*, 1996-1997; *Successes*, 1998; *Sin título*, 1994-1995 y dos imágenes de *Escenas de caza*, 2001.

cios racistas que se unen a la discriminación de género. Kara Walker, por ejemplo, maneja en sus trabajos toda clase de estereotipos racistas que son también sexistas, dando imagen a esas “groseras fantasías inconscientes”, como diría bell hooks, que se han ido creado sobre las mujeres negras. Adriana Varejão destaca la especial repercusión que tuvo la violencia colonial sobre los cuerpos de las mujeres. En *Hijo Bastardo* (1992) e *Hijo Bastardo II* (1995, fig. 61), representa a las fuerzas del Imperio (misioneros, militares, gobernantes) violando y comerciando con mujeres indias y negras, mientras abre una herida de apariencia vaginal en la superficie pictórica que alude claramente al acto de agresión sexual. Que las representaciones se realicen en platos parece sugerir que esta clase de episodios eran asimilados como el día a día de la empresa colonial. Y las heridas todavía no se han cerrado.

III. CUESTIONES DE GÉNERO. LAS *OTRAS* CANÍBALES

HOMBRES REPRESENTANDO A MUJERES CANÍBALES: LA MANTIS SURREALISTA

En el ámbito erótico encontramos un terreno especialmente fértil para las metáforas del canibalismo¹. Las asociaciones entre comida y sexo, que se despliegan a nivel universal, otorgan a los diversos apetitos un matiz canibalista; ahí están la predisposición a designar partes anatómicas con nombres de alimentos (cuando no al individuo entero) o el solapamiento entre desenfreno sexual y grandes banquetes². Así que parece existir un nexo profundo entre nutrición y sexualidad, nada extraño si nos atenemos a Freud, para quien nos iniciamos en la vida sexual con una fase oral, “o si se quiere, canibal”, en la que la boca es también un órgano de placer, la absorción de alimentos se une a la satisfacción erótica y se intenta asimilar el objeto de deseo a partir de la succión del pecho³. Esta posibilidad de asimilación pronto se revela como una quimera, lo que irá consolidando la separación madre-hijo y la definición del sujeto como ser individual y discontinuo. Sin embargo, cierto deseo de incorporación del objeto permanece en la vida adulta, nostalgia de una plenitud perdida que podemos sorprender en formas tan dispares como la relación fetichista con los alimentos, el poder de sustitución de las palabras (que llenan la boca) o en ese mordisco camuflado que es el beso. También en figuras como la de la mantis, protagonista del capítulo que abro a

1 La primera versión de este texto apareció publicada en María José Sánchez Leyva y Alicia Reigada Olaizola (eds.), *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, 2007, con el título de “Mujeres devoradoras. Un recorrido del surrealismo a nuestros días”.

2 De la equivalencia entre comer y copular se ocupa Claude Lévi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*, *op. cit.* Sobre el canibalismo como metáfora de las relaciones eróticas, pueden consultarse también Alberto Cardín, “Metáforas canibales”, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.* y Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism...*, *op. cit.*

3 Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, El País, Madrid, 2002, pág. 76 (también publicado en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 2. Me referiré a la publicación de El País).

continuación. La mantis me servirá como aproximación a la controvertida postura que el entorno surrealista mantuvo hacia la mujer, aunque también procuraré insistir en ciertas posibilidades que permiten el aprovechamiento de imágenes similares por parte de *las* artistas, si bien con diferentes objetivos⁴.

Las mantis canónicas

Devorahombres. Existe todo un plantel de mujeres voraces que parece confirmar la pertinencia de esta categoría: esfinges, arpías, lamias, mujeres-pantera y mujeres-araña, bacantes, sirenas, brujas...⁵ Responden al mito de la mujer destructora y definen lo femenino como lugar de otredad, máxime por incurrir en la antropofagia. En este sentido, no deja de resultar curioso que incluso los relatos que se refieren al canibalismo real (como vimos a propósito de Hans Staden en el primer capítulo sobre Brasil) describan a las mujeres como las más exaltadas, las que gritan alrededor del cuerpo de la víctima, la humillan y preparan para su posterior ingesta, en la que participan devorando hasta las partes más innobles con inusitada voracidad. Las más caníbales entre los caníbales, doblemente *otras*⁶.

El surrealismo eligió a la mantis como la más representativa de estas féminas que seducen y arrastran a sus amantes a la aniquilación, heredera del mito de la mujer fatal y de los monstruos femeninos que han venido personificando los temores masculinos hacia la mujer real⁷. Una figura que, además, viene a ser una trasposición bastante literal de la concepción del deseo en Freud, definido como el intento de satisfacer una especie de hambre original⁸. La mantis no conoce trabas ante esta fuerza arrolladora, por eso los surrealistas, tan preocupados como estaban en la liberación del deseo, la convirtieron en una especie de animal toté-

4 Una buena aproximación a la figura de la mantis en el contexto surrealista se encuentra en William Pressley, "The Praying Mantis in Surrealist Art", *The Art Bulletin*, n° 55, 1973 y Ruth Markus, "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, n° 21, primavera 2000.

5 Para un recorrido a través de diversas figuras de la mujer monstruosa, véase José Miguel G. Cortés, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997.

6 La historia de Hans Staden es un buen ejemplo en este sentido. Para un análisis de este y otros tópicos asociados al fenómeno del canibalismo, véanse Alberto Cardín, *Dialéctica y canibalismo*, *op. cit.* y W. Arens, *El mito del canibalismo...*, *op. cit.*

7 Parte de la fascinación de los surrealistas por este insecto se refleja en las colecciones de mantis que algunos de ellos poseían, como es el caso de Paul Éluard, André Breton o André Masson.

8 Sigmund Freud, *Tres ensayos...*, *op. cit.*

mico⁹. Lo primero que llama la atención es la gran cantidad de representaciones en torno a la mujer-mantis que encontramos en la producción surrealista, de las que analizaremos las más significativas. También le dedicaron textos, siendo uno de los más conocidos el que Roger Caillois escribe para *Minotaure* (“La mantis religiosa, de la biología al psicoanálisis”), que ya cité en relación al mito, pues en él su autor analiza el estatus mítico de la mantis¹⁰.

Caillois destaca el poder evocador de este insecto antropomorfo, que ha fascinado a culturas a lo largo y ancho del planeta, incluso a los investigadores, cuyas descripciones llegan a olvidar el tono científico para entregarse al lirismo: “la mantis agota, mata y con ello es sólo más hermosa”¹¹. Caillois se ahorra el citar a J.H. Fabre, entomólogo bien conocido entre los surrealistas, cuyos textos hicieron las delicias de muchos: “Comerse al macho después de consumada la boda, devorar al enano sin fuerzas, desde este momento inútil, puede entenderse, hasta cierto punto, en el caso del insecto poco escrupuloso en materia de sentimiento; pero zampárselo durante el acto, eso sobrepasa todo lo que sería capaz de soñar una imaginación atroz”¹².

¿Y por qué devora la mantis a su *partenaire*? Parece ser que la ingesta, que comienza por la cabeza, hace que el macho ejecute mejor y durante más tiempo los movimientos espasmódicos del coito, tal y como nos informa Caillois, apoyándose en estudios que le llevan a concluir que “sería el principio del placer el que regiría el asesinato de su amante”¹³. Un comportamiento, desde luego, que se presta al simbolismo: devorado el centro de la razón, el cuerpo del macho se entrega sin restricciones al frenesí erótico y la hembra lo aprovecha, mientras consigue la total incorporación del objeto amoroso. ¿Puede existir una expresión más rotunda del *amour fou*? Quizás no, así que la mantis se convirtió en referente de un erotismo liberador, capaz de transformar la mediocre existencia burguesa en vida plena gobernada por el deseo.

Pero el comportamiento de esta heroína también arroja sombras. Caillois

9 Últimamente, se ha potenciado bastante la interpretación del surrealismo como movimiento aglutinado en torno a la liberación del deseo. Prueba de ello es la exposición *Surrealism: Desire Unbound*, celebrada en la Tate Modern de Londres entre 2001-2002 y que resulta aquí interesante por el material que aporta su catálogo para explorar las cuestiones de género dentro del surrealismo.

10 Roger Caillois, “La mante religieuse, de la biologie à la psychanalyse”, *Minotaure*, n° 5, 1934, recogido después en Roger Caillois, “La mantis religiosa, de la biología al psicoanálisis”, *El mito...*, *op. cit.* También la revista belga *Variétés* publicó un texto relacionado con la mantis, “La nature et l’amour”, *Variétés*, II, n° 2, 1929.

11 Alfred de Musset, citado por Roger Caillois en “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, pág. 56.

12 J.-H. Fabre, *Souvenirs entomologiques*, Librairie Delagrave, París, 1924. Recojo esta cita tal y como aparece en Salvador Dalí, *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, Tusquets, Barcelona, 2002, pág. 140.

13 Roger Caillois, “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, pág. 59.

comenta su relación con el mito de la vagina *dentata* y vincula la devoración del macho con el temor a la castración. Aparece aquí una constante del surrealismo: la indisoluble unión entre deseo y violencia que, sin embargo, terminaría por volverse incómoda para el mismísimo Breton, que iría reculando a posturas más constructivas del amor. En breve trataré de esta y otras controversias, pero antes me gustaría que conociéramos mejor a nuestra mantis surrealista y, para ello, nada mejor que realizar un recorrido a través de sus imágenes, a modo de rastreo, revelando unas características que nos ayudarán después en un análisis más profundo¹⁴.

Comencemos por Giacometti. Mantis encontramos en el amasijo de seres disgregados que representa en *La jaula* (1930-32, fig. 63), que evocan la fisonomía del insecto: cuerpos-palo y alas desplegadas en los momentos previos al ataque. Formas mántidas similares aparecen en trabajos como *Mujer, cabeza, árbol* (1930), mientras la estructura de la jaula conectaría con la de obras como *Bola suspendida* (1930-31). Un inquietante estatismo preside la escena, que a duras penas contiene toda la violencia que está a punto de desatarse y que responde al poder hipnótico de la mantis, cuyos grandes ojos, como sabemos, se han relacionado con la mirada petrificadora de la Medusa y con el mal de ojo. Así lo hace Caillois en su texto, donde destaca diversas culturas que unen este insecto a las fuerzas diabólicas y el poder maléfico de la mirada. La maestría de Giacometti logra transmitir esta sensación sin siquiera representar los ojos de las figuras.

El espacio claustrofóbico de la obra explota al máximo el dramatismo de la lucha entre sexos, cárcel de amor en la que todos podemos vernos atrapados y en la que el desenlace sólo puede ser fatal; las figuras, sintetizadas hasta parecer esqueletos, se transforman en signos de una muerte anunciada. El espacio también parece hacerse eco del hecho de que las mantis devoren al macho cuando están en cautividad.

Además del confinamiento, las jaulas del artista se prestan a otro tipo de asociaciones, como ha señalado Karin von Maur, que ve en ellas “cuartos prohibidos y tabúes secretos, que son expuestos públicamente e incitan las inclinaciones voyeuristas del espectador”¹⁵, al que se invita a descubrir la faceta más oscura de las relaciones mediante estos “escaparates de estéril mecánica amorosa”¹⁶. Una mecánica que no sería ajena a la de alguna *novia* o *casada* de las representadas por Duchamp, cuyo carácter y miembros maquinales recuerdan a los de la mantis.

14 Si alguien echa de menos a Dalí en este recorrido que no se inquiete. Me reservo su análisis para otro apartado, ya que en su obra los asuntos en torno a la mujer-mantis y el canibalismo amoroso adquieren tal importancia que merece la pena analizarlos conjuntamente.

15 Karin von Maur, “La primera época de Giacometti, 1925-1935” en Kosme M. de Barañano (ed.), *Alberto Giacometti, op. cit.*, pág. 61. Para Valeriano Bozal, el confinamiento de las jaulas evoca el de *La metamorfosis* de Kafka, como sugiere en “Alberto Giacometti, la pavesa” en Kosme M. de Barañano (ed.), *Alberto Giacometti, op. cit.*

16 Reinhold Hohl, citado por Karin von Maur en “La primera época de Giacometti...” *op. cit.*, pág. 61.



63. Alberto Giacometti, *La jaula*, 1930-1932.



64. Hans Bellmer, *La Metralleta en estado de gracia*, 1937.



65. Luis Buñuel, *La edad de oro*, 1930 y carta de Salvador Dalí a Buñuel, 1929.



66. *André Masson, maniquí para la Exposición Internacional del Surrealismo, 1938.*



67. *André Masson, Insectos matadores, 1936.*



68. *André Masson, Gradiva, 1939.*

De hecho, el propio Duchamp había favorecido esta asociación a propósito de la *Mariée* del *Gran vidrio*, contando que había soñado con ella transformada en un gran insecto que lo atacaba¹⁷.

Del carácter mecánico de la mantis da cuenta el texto de Caillois, que recoge citas en las que se la define como “una máquina de engranajes perfeccionados, capaz de funcionar automáticamente” y de realizar todo tipo de acciones después de muerta¹⁸. Por eso el autor ve en las mantis una concreción natural de las muñecas autómatas, de mitos como el de Pandora y de Evas futuras fatales y mortíferas como la que aparece en la película *Metrópolis*. En suma, un epítome del mito simbolista de la mujer artificial¹⁹. Las muñecas de Bellmer, que en ocasiones parecen tan cercanas a la vida, podrían incluirse en esta relación, particularmente *La Metralleta [Mitrailleur] en estado de gracia* (1937, fig. 64), donde el mecanismo se hace evidente y en la que no nos cuesta reconocer el mismo tipo de cuerpo reducido a estructura y las formas almendradas que vimos en la obra de Giacometti. Esta mantis es una máquina de guerra cuya estrategia para reducir al enemigo es la del erotismo, por eso destacan en ella unas neumáticas y rosadas formas claramente sexuales, mientras la cabeza se asimila a unos glúteos. Nuevamente, una mantis sin ojos que, sin embargo, nos mira.

Max Ernst también representa una mantis hipnótica desplegando todo su potencial en un dibujo para el programa de *La edad de oro* (*Studio 28: L'Age d'or*, 1930). En esta célebre película, en la que el deseo lucha por imponerse sobre las circunstancias, no podía faltar la referencia al canibalismo amoroso, y ahí está la mantis del programa para anunciarlo. El *film* se abre con unos escorpiones, trisuntos de la mantis, en cuyo peculiar comportamiento los surrealistas buscaban paralelos con el subconsciente. Por mantis podría pasar también el personaje que protagoniza Lya Lys, a la que vemos mordiendo los labios con frenesí nada más reencontrarse con su amante. Cuando ambos se retiran al jardín, en la escena que forma el núcleo de la película, aparecen mordiendo mutuamente las manos, deseo irrefrenable que se traduce en impulsos caníbales, aunque únicamente la mano del personaje protagonizado por Gaston Modot acabe convertida en muñón (ver fig. 65). La pasión devoradora parece asimismo responsable de que su rostro se muestre ensangrentado, unos planos después. Todas estas imágenes, no obstante, desembocan en una relación fallida, porque ella elige a otro y Modot debe retirarse, deseo interrumpido que la película intenta expresar en

17 Juan Antonio Ramírez hace referencia a este sueño y otros comentarios que relacionan la *Mariée* de Duchamp con la mantis e insectos afines, metáforas de la naturaleza mecánica del amor. Ver Juan Antonio Ramírez, “La Mariée, insecto femenino”, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso, op. cit.*

18 Léon Bidet citado por Roger Caillois, “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, pág. 79.

19 Sobre la muñeca mecánica, ver Charo Crego, *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid, 2007. Sobre el mito simbolista de la mujer fatal, ver Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990 y Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Barcelona, 1994.

todo momento a través de los cortes del montaje.

Aunque la realización de *La edad de oro* dependió enteramente de Buñuel, Dalí colaboró activamente en su concepción, aportando muchas ideas que finalmente fueron incorporadas (más de las que el cineasta estuvo dispuesto a admitir en un principio)²⁰. Para la secuencia del jardín, por ejemplo, Dalí había sugerido que el protagonista besara la punta de los dedos de ella y le arrancara una uña (ver fig. 65). Una expresión efectista del canibalismo amoroso que Buñuel terminó adaptando en la escena de los mordiscos, en la que ella se convierte en la devoradora efectiva²¹. En relación al canibalismo amoroso, Dalí también propuso la realización de una “boca-coño” con su técnica de la doble imagen, sobreimpresionando los labios de una boca con los de un sexo femenino depilado o con un escote enmarcado por pieles animales. Un dibujo explicativo de esta idea muestra una mujer en posición horizontal, lo que automáticamente convertiría su boca en sonrisa vertical y *dentata* (fig. 65). Así que la horizontalidad, que como ya sabemos por muchas fotografías de la órbita surrealista se asocia particularmente a lo femenino (además de a la animalidad y la bajeza), *transformaría* a las mujeres en caníbales²². No será la única horizontalización femenina que nos encontremos a lo largo de estas páginas.

Las mantis se pasean por obras de Masson como *El pintor y su tiempo* (1938) o *Metamorfosis* (1939), donde no las vemos devorando a sus compañeros, ni tan siquiera en actitud amenazante, pues tal vez no hacía falta insistir en algo que era de dominio común; las mantis ya se habían convertido en símbolos.

En *Divertimento de verano* (1934), el artista las representa en su medio natural y nos hace pensar en unas palabras sobre su estancia en España: “[...] fue en España donde por primera vez comuniqué con la tierra; coloqué la cabeza en la hierba mientras miraba lo que ocurría. Así empieza mi serie de cuadros sobre los

20 Parece ser que Buñuel limitaba la aportación de Dalí a la aparición de un personaje con una piedra encima de la cabeza, pero por la correspondencia entre ambos, sabemos que la contribución del catalán fue mucho mayor. Sobre estos aspectos, ver Agustín Sánchez Vidal, “Las bestias andaluzas” en el catálogo de la exposición del MNCARS *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, 1994. El autor desarrolla estos asuntos en su libro *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1996.

21 Como ha señalado Agustín Sánchez Vidal en “Las bestias andaluzas”, *op. cit.*, la secuencia del jardín está relacionada con el *Tristán loco* de Dalí (1938-39), uno de sus proyectos escénicos, en el que rescató para Tristán el gesto de arrancar las uñas con los dientes. Precisamente, la secuencia del jardín en *La edad de oro* tiene como contrapunto a la orquesta interpretando un tema de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner.

22 Cabría recordar aquí las ideas de Freud sobre la consecución de la postura erguida en el ser humano, que ya comenté en el Capítulo 1.1 y que pueden encontrarse en Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual” y “El malestar en la cultura”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 2 y 3 respectivamente.

insectos”²³. Desde este punto de vista tan inusual para un pintor, Masson descubre un microcosmos lleno de vida y agresividad, pretendida metáfora de nuestra existencia, en la que las mujeres representan un peligro para el hombre; “el canibalismo es femenino”, señalaría el artista²⁴. Las mantis pululan por doquier en las obras de esta etapa y alimentan otro mito, el de la propia España, a las pasiones de cuyas gentes respondería el comportamiento de este insecto²⁵. El artista identifica claramente ambos mitos en *Insectos matadores* (1936, fig. 67), donde las mantis se han convertido en toreras.

La amenaza mántida se va a concretar en otras obras de Masson, no ya bajo su forma, pero sí con las mismas intenciones voraces. Habría que recordar aquí la violencia oral de los personajes femeninos que aparecían en sus *Sacrificios*. Otra obra interesante en este sentido es *Gradiva* (1939, fig. 68), que duerme plácidamente pero presenta signos inequívocos de una agresividad potencial, algo que contrasta con su imagen habitual dentro del surrealismo, que suele presentarla como una figura benévola²⁶. Sin dejar de incluir múltiples referencias al relato de Jensen, Masson pinta una caracola que convierte sus genitales en vagina *dentata* y esto viene a transformar el significado de algunas de las referencias²⁷. Así, el volcán del segundo término no sólo es el Vesubio, sino la imagen de una pasión desatada, como ya vimos en las representaciones en torno a Dioniso. Los insectos del cuadro, de ser abejas, insistirían en esta relación con Dioniso, ya que son un símbolo de Ariadna y de los festivales báquicos. Claro que también podrían tratarse de los que acompañan a la putrefacción de la carne, dotando a esta Gradiva de un halo mortífero. De modo que hasta las musas redentoras podían ser mantis. La gran chuleta cruda que Masson ha colocado justo detrás de la caracola y que García de Carpi relaciona con el canibalismo daliniano, como ya señalé, confirma el vínculo entre devoración y sexualidad, que Caillois procura destacar en su

23 Citado por Lucía García de Carpi en “La cabeza en la hierba: el período español de André Masson”, *André Masson...*, *op. cit.*, 2004, pág. 128. La autora comenta que la postura horizontal que adopta Masson rompe con la posición habitual del pintor frente al motivo y viene a ser un indicador de su actitud personal y de su concepción de la pintura, en la que se manifiesta la voluntad de sumergirse en el medio que quiere representar, descartando al espectador distante y pasivo.

24 Citado por Didier Ottinger en “Retrato da fêmea do louva-a-deus...”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*, pág. 246.

25 Sobre el mito de España en la obra de Masson, ver Patricia Mayayo, “España, sangre y arena”, *André Masson...*, *op. cit.*

26 Sobre el mito de Gradiva en el surrealismo, ver Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting...*, *op. cit.*

27 La caracola es un símbolo recurrente en la producción de Masson. *Concha* (1928) es el primer trabajo en el que lo incluye, representándolo también en obras posteriores, como *El rapto* (1932) o *Metamorfosis de los amantes* (1938). Además, la caracola nos remite a esas formas arremolinadas tan queridas por el artista.

artículo²⁸.

El famoso maniquí creado por Masson para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 también alude a la vagina *dentata* a través de múltiples elementos (fig. 66)²⁹. El artista le colocó una flor de plástico en la boca para asimilarla a sus genitales, aprovechando esa forma un tanto cursi de referirse al sexo femenino. Además, Masson ya había asociado esta flor (un pensamiento) con una vulva en su pintura *El pensamiento* (1938). Desde luego, elegir una flor con un nombre así para esta asociación no es fruto de la casualidad (ni siquiera objetiva). La puerta de la jaula que encierra la cabeza del maniquí se abre (casi como otra boca) e invita a entrar en su interior, aunque ya vimos lo que sucedía en jaulas como las de Giacometti. Para insistir en la idea de una sexualidad voraz, Masson colocó a los pies del maniquí unos pimientos rojos pillados por trampas, falos castrados y comestibles, además de rodear el espacio de los genitales con falsos ojos de tigre, que enmarcan un espejo y proponen esa triangulación entre mirada, voracidad y sexo femenino que ya comenté. La violencia de las relaciones vuelve a estar presente en el cordón rojo que rodea la cintura de esta figura, simulando una cuchillada, o en el pañuelo a modo de mordaza, detalles que revelan que ellas también padecen la violencia, un aspecto del que me ocuparé seguidamente.

Masson cuenta, además, con otro grupo de obras que podemos relacionar con la mujer devoradora, en las que el cuerpo femenino aparece identificado con el paisaje y, por consiguiente, con el espacio de la horizontalidad. Se trata de figuras de la Madre Naturaleza, que expresan su carácter destructor a través de la voracidad, en *fauces* que se abren en forma de cuevas, grietas y otras entradas a la tierra³⁰. Estas aberturas suelen coincidir con la vagina del cuerpo-paisaje, como en *Tierra erótica* (1939), donde vemos a un hombre introducirse por ella y recrear un nacimiento a la inversa; una regresión al paraíso perdido del vientre materno que también significa la muerte. Esa abertura, que podría haber simbolizado la fecundidad de la tierra, ejerce aquí de vagina *dentata* que incorpora al hombre en su totalidad, como le sucede al macho mántido. Masson insiste en la unión entre

28 Lucía García de Carpi, “La cabeza en la hierba...”, *op. cit.* Chuletas similares las encontramos en obras como *El taller de Dédalo* (1938) o *Edipo* (1939).

29 Sobre ésta y otras exposiciones surrealistas, ver Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2001.

30 En las series de dibujos tituladas *Anatomía de mi universo*, *Mitologías de la Naturaleza* y *Mitologías del Ser* nos encontramos con este tipo de representaciones. Aquí, el genio de Masson para percibir correspondencias se recrea en un repertorio de formas que relacionan el sexo femenino con trampas, bocas, fauces, umbrales, etc. Además, *Anatomía de mi universo* cita expresamente a Semiramis (reina que mataba a sus compañeros de lecho a la mañana siguiente), a Ishtar (cruel diosa del amor), a la Madre Tierra y a la mantis. Sobre estos aspectos, ver Patricia Mayayo, “Figuras de la madre”, *André Masson...*, *op. cit.* Además, hay una ponencia de la autora específicamente dedicada a estos asuntos: *André Masson: figuras de la madre*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2001-2002.

sexualidad y muerte representando a la mujer como agente destructor, como una mantis, aunque también nos deje ver el otro lado de este arquetipo, el de la mujer creadora y fértil, en otras de sus imágenes.

Las insinuaciones a la vagina *dentata* Matta las hace explícitas en su portada para la revista *VVV* (1944, fig. 76), en la que representa una forma redondeada y peluda que identificamos sin dificultad con unos genitales femeninos, en este caso provistos de una dentadura asustadora³¹.

Picasso es otro de los artistas que se unió a la representación de mujeres mántidas, sobre todo tras pintar *La danza*, en una época en la que se había acercado al imaginario surrealista³². Esta obra es una de las primeras que incluye una boca representada como abertura vertical, vagina *dentata* que se repite en otras muchas. “Mandíbulas de dientes horriblos”, así describiría Bataille a estas mujeres amenazantes³³. Varias destacan por poseer esa mirada fija propia de la mantis y de la Medusa, así como rostros semejantes a máscaras, un recurso con el que el pintor les concede una dimensión arquetípica y un aspecto deliberadamente primitivo, que parecen acordes a una sexualidad regida por los instintos más primarios. Así lo deja apuntado el propio Caillois cuando afirma que el nexo entre nutrición y sexualidad es un fenómeno de carácter “primitivo”, que se encuentra en especies antiguas como la de los mántidos. *Bañista sentada* (1930, fig. 69) es un buen ejemplo de todo esto. A medio camino entre el crustáceo, el insecto antropomorfo y la formación rocosa, esta mujer tiene una apariencia de criatura antediluviana que, no obstante, no es incompatible con cierto aspecto maquinal, en una mezcla entre lo moderno y lo primitivo muy querida entre los surrealistas, además de responder

31 *VVV*, n° 4, 1944, que fue el último número de la revista.

32 La voracidad de las mujeres de Picasso venía ya anunciada por *Las señoritas de Avignon*, que aunque no es explícita en cuanto a una sexualidad caníbal, sí procura enfatizar la agresividad femenina. Por otro lado, la proximidad de Picasso al surrealismo queda de manifiesto por su aparición en las revistas del movimiento: *La Révolution surréaliste*, por ejemplo, reprodujo *Las señoritas de Avignon* y *La danza* en su número 4 (1925) y *Documents* dedicaría un número especial al pintor (n° 3, año 2, 1930). Sobre la representación de mujeres agresivas en la obra de Picasso, ver Rafael Jackson, “Arte intimidatorio”, *Picasso y las poéticas surrealistas...*, *op. cit.* El autor incluye en este texto una curiosa fotografía realizada por Robert Doisneau (1952), en la que podemos ver la mano de Picasso con una mantis posada, lo que viene a mostrar la afinidad del artista con estos temas. Sobre Picasso y el erotismo, existe un texto de Robert Rosenblum titulado “Picasso and the Anatomy of Eroticism”, en Th. Bowie y C. V. Christenson (eds.), *Studies in erotic art*, Basic Books, Nueva York, 1970. Más recientemente (2001), la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París celebró la exposición *Picasso érotique*, que viajó también al Museu Picasso de Barcelona. Sobre las relaciones entre Picasso y el surrealismo, además del libro citado de Rafael Jackson, pueden consultarse, entre otros, Juan Antonio Ramírez, “Picasso surrealista” en Guillermo Solana [et al.], *El surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002 y el catálogo *Picasso surréaliste*, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2005.

33 Georges Bataille, “Le ‘jeu lugubre’”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929 (trad. cast: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*).

al carácter mecánico de la mantis que ya comenté. El peligro devorador de su sexualidad se manifiesta en unas fauces abiertas y verticales, semejantes a las de un cangrejo³⁴.

Creando un fuerte contraste con el comportamiento y la apariencia primitiva de estas mujeres, a veces Picasso pinta una sombra que describe un perfil clásico, la figura masculina amenazada por estos seres, que resulta ser él mismo. En *Busto de mujer con autorretrato* (1929, fig. 70), por ejemplo, el perfil está de lleno entre las fauces femeninas. Otras obras muestran mujeres cuya violencia *se concentra bestialmente* en la boca, que sin ser vertical, es igualmente peligrosa, como sucede en *Crucifixión* (1930), donde sugiere que los tormentos del crucificado son sobre todo de carácter amoroso. *La mujer con estilete* (1931, fig. 72) muestra un personaje femenino cuyas dimensiones tornan aún más indefenso a Marat, cuya minúscula cabeza parece próxima a devorar la boca descomunal que se cierne sobre él, que transforma a la mujer en un ser monstruoso. En un dibujo posterior sobre el mismo asunto (*El asesinato*, 1934, fig. 71), Picasso se detiene especialmente en las formas de esta boca, de la que asoma una lengua fálica entre dientes trituradores, detalle que otorga a la escena un sentido castrador y que vuelve a aparecer más estilizado en otras obras de este período, como *Personaje en la playa* (1933), una más de sus mujeres de aspecto prehistórico y monstruoso³⁵.

Miró pinta seres femeninos de aspecto similar por esos mismos años, como vemos en sus diversas representaciones de *Mujer* de 1934 (figs. 73 y 74) y, al igual que en el caso de Picasso, lo hace para reflejar una sexualidad excesiva y voraz³⁶. Así, los enormes genitales de una de ellas se disponen en abertura horizontal, como una boca, y parecen el eco de las fauces de otra, que posee un sexo igualmente desproporcionado. Miró ya había introducido la representación de unos genitales femeninos de connotaciones intimidatorias en su obra *La familia* (1924), que se repiten estilizados en otras (*Bañista*, 1924-25; *Bailarina*, 1925) o bien de manera independiente (*Carnaval del arlequín*, 1924-25; *Paisaje catalán*, 1924-25) (ver fig. 75). Este elemento, lleno de terminaciones nerviosas, sugiere toda una cade-

34 Las bocas tipo cangrejo, variante de la boca vertical, aparecen en numerosas obras de este período, significativamente, en las que *Documents* reprodujo en su n° 2, año 2, 1930, acompañando a un artículo de Leiris sobre pinturas recientes de Picasso. El siguiente número de la revista será el monográfico “Homenaje a Picasso”. Además, el primer número de *Documents* (año 1, 1929), ya había incluido varios cuadros de Picasso con sus mujeres de sonrisa vertical (a propósito de un texto de Carl Einstein sobre el artista).

35 Existe también un dibujo a tinta sobre el asesinato de Marat en el que Picasso insiste en la representación monstruosa de la boca de la mujer, que en este caso sostiene una llave, un detalle que la relaciona con otras figuras femeninas del artista que comentaré seguidamente.

36 El Museo Thyssen-Bornemisza ha organizado recientemente una exposición sobre Miró, comisariada por Tomàs Llorens y centrada en el concepto de “tierra” en la obra de este artista, relacionándola con elementos tales como la sexualidad, la fertilidad, lo primitivo y lo ancestral, que son de nuestro interés aquí. Ver *Miró: Tierra*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2008.



69. Pablo Picasso, *Bañista sentada*, 1930.



70. Pablo Picasso, *Busto de mujer con autorretrato*, 1929.



71. Pablo Picasso, *El asesinato*, 1934.



72. Pablo Picasso, *La mujer con estilete*, 1931.



73. *Joan Miró, Mujer, 1934.*



74. *Joan Miró, Mujer, 1934.*



75. *Joan Miró (de izq. a dcha.): La familia (1924), Paisaje catalán (detalle, 1924-1925), Carnaval del arlequín (detalle, 1924-1925).*

na de asociaciones: genitales-corazón-flor-estrella-sol-araña...³⁷ Obviamente, me interesa esta última, que es la que introduce el carácter amenazante y la conexión con otro insecto, la mantis. Además, Rosalind Krauss ha destacado la equivalencia que el pintor propone entre los labios de una boca y los labios genitales, con lo que sexo y canibalismo volverían a unirse³⁸.

Me gustaría cerrar este recorrido con la imagen de la diosa Kali que propone la revista *Documents* (fig. 77), que acompaña una de las entradas de su *Diccionario* y constituye un buen ejemplo de las ideas que este entorno profesaba sobre la sexualidad femenina³⁹. “Kali es la diosa del terror, de la destrucción, de la noche y del caos”, es ese principio femenino negativo, aniquilador, que detenta una efervescente sexualidad y supone una amenaza para los hombres. Como una Salomé, la vemos sostener la cabeza del gigante que acaba de matar, mientras de su cuerpo cuelgan despojos humanos que asumimos como masculinos. Por todo esto, la considero una variante mántida, lo que parece confirmar su boca feroz, que se abre y deja ver toda su lengua, como muchas de las mujeres de Picasso. Una lengua “de la cual chorrea la sangre del gigante que acaba de decapitar”, sangre que la ha embriagado y la ha hecho matar también a su esposo, sobre cuyo cadáver danza extasiada⁴⁰. En Kali, éxtasis y sacrificio aparecen inevitablemente unidos. Algo similar sucede con las mantis, que poseen la fuerza de los animales totémicos y, como nos informa Caillois, son objeto de culto en diversas culturas del mundo.

Es el momento de realizar una síntesis de los aspectos con los que nos hemos ido encontrando en este recorrido. En primer lugar, las obras propuestas parecen deseosas de incidir en un hecho consustancial al propio mito de la mantis, a saber, que la sexualidad femenina tiene unas inclinaciones violentas, mortíferas para el varón, y que esto tiene carta de naturaleza, algo que Freud relacionaba con el complejo de castración y la consecuente “envidia del pene”. Por eso las obras favorecen la metáfora de la animalidad (ya sea a través de la mantis, de figuras afines e incluso asimilando la mujer al eje horizontal), lo que contribuye a poner de relieve su supuesto determinismo destructor.

Pero, “¿de dónde procede ese peligro? ¿Acaso de una constatación sociológi-

37 Asimismo, este motivo no deja de recordarme a la imagen de la patata germinada tomada por Brassai, *Mágica-circunstancial*, reproducida en *Minotaure*, nº 5, 1934 (el mismo en el que encontramos el artículo de Caillois sobre la mantis) y, posteriormente, en *L'amour fou* de Breton (1937).

38 Rosalind Krauss, “Michel, Bataille et Moi”, *October*, nº 68, 1994. La autora habla de las “pinturas sucias” [*dirty pictures*] de Miró y critica la tendencia generalizada a ocultar el contenido explícitamente sexual de ciertos elementos bajo la marca de la pureza infantil. Para Krauss, la cadena de asociaciones que propone Miró se acercaría a la que Bataille introduce en su *Historia del ojo*, sistemática, tendente a lo *informe* y al bajo materialismo, y no tanto a Breton y su juego de sustituciones poéticas, guiado por la casualidad.

39 Georges Bataille, “Kali”, *Documents*, nº 6, año 2, 1930.

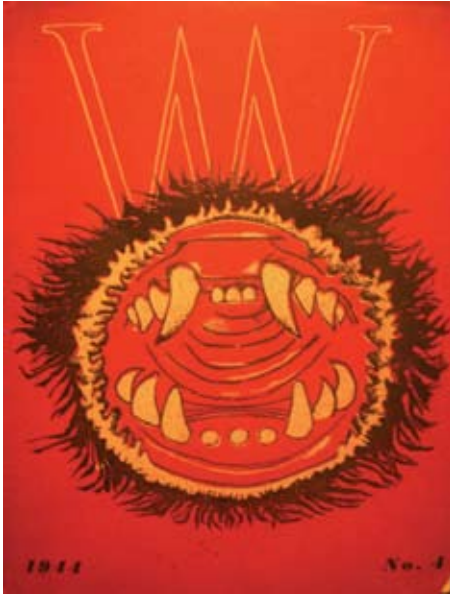
40 *Ibid.*, pág. 46 de la trad. cast. de Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*

ca, real, comprobable con datos fehacientes que avalen que la presencia femenina supone un riesgo para la integridad física del varón? ¿O estamos simplemente ante un efecto alucinatorio, a una respuesta a una fantasía sexista?”⁴¹. Juan Vicente Aliaga se hace estas preguntas y nos propone que problematicemos todos estos supuestos, cuestionando la naturalización de la mujer como ser monstruoso y letal para el hombre. Claro que la feminidad feroz epitomizada por la mantis representa sólo una cara del problema, el reverso temible de la mujer dócil, venerada como objeto de deseo, musa o madre creadora. Una naturaleza benévola que ocultaría un carácter maligno, por eso la idealización y ensalzamiento de la mujer encuentran su contrapartida en la demonización, aunque no por ello lo primero deje de ser perjudicial para ella, pues tiende a reificarla y desactivarla políticamente.

Por otra parte, muchas de las obras que hemos visto manejan esa doble acepción de lo “primitivo” que ya analizaba en el Capítulo 2.1, que se refiere tanto a un comportamiento primario, propio de las fases iniciales del desarrollo, como a lo relativo a épocas o lugares remotos. Quedan así asociadas una sexualidad sin restricciones y la alteridad cultural, uno de los prejuicios primitivistas más persistentes, mientras se insiste en la naturalización de la mujer como un *otro* irracional, dominada por sus instintos e inmersa en la Naturaleza, en contraposición al sujeto (masculino) que participa en la Historia y es capaz del desarrollo intelectual. Tópicos patriarcales que Freud ya había abarcado en una sola expresión, definiendo la sexualidad femenina como un “oscuro continente”, es decir, África, un *otro* y un territorio a conquistar.

Dicho esto, puede parecer paradójico que las mantis también se relacionen con los artilugios mecánicos y se conviertan en receptáculo de las ansiedades en torno a la maquinización y el desarrollo industrial, pero ambas facetas no hacen sino poner de manifiesto una tendencia no exclusiva de este momento histórico: la de proyectar imágenes desasosegantes de la mujer en épocas de cambios profundos. En nuestro caso, asistiríamos a una demonización de la “nueva mujer” surgida durante la Primera Guerra Mundial, que se había incorporado al mundo del trabajo (incluso en puestos considerados típicamente masculinos, como los de la industria metalúrgica) y que parecía haber conquistado ciertas parcelas de libertad, por ejemplo sexual, ya que la contienda había obligado a establecer rela-

41 Juan Vicente Aliaga, “El deseo como arma. Surrealismo y sexismo” en *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, pág. 133.



76. Roberto Matta, portada para VVV, n° 4, 1944.



77. Documents, n° 6, 1930. Ilustración para "Kali".



78. *Alberto Giacometti, Mujer con la garganta cortada, 1932.*



79. *André Masson, Masacre con música, 1932.*



80. *Alberto Giacometti, La pareja, 1929.*



81. *Hans Bellmer, Muñeca, 1935.*

ciones algo menos convencionales⁴². Pero todo esto supuso un avance aparente. Tras la guerra, se impuso una vuelta al orden para fomentar la natalidad que volvía a recluir a la mujer en sus roles tradicionales de madre y esposa, mientras veía con hostilidad a la mujer independiente y trabajadora. Años de crisis no proclives a los cambios, en los que se consideró a la “nueva mujer” una amenaza desde dentro, temor que se expresa en las imágenes inquietantes de las que hablaba. La mantis viene a ser un reflejo de la ambigua actitud que los surrealistas adoptaron ante estos cambios, algo a lo que tendremos ocasión de volver un poco más adelante.

¡Pobres mantis!

Las obras de nuestro recién terminado recorrido representan a la mujer mántida en todo su esplendor, con imágenes que hacen alarde de su poder o afirman una amenaza latente dispuesta a confirmarse. Sin embargo, el encumbramiento de esta figura debe hacernos sospechar, pues la certera destrucción del compañero masculino la convierte en fuente de temor y, en último término, en objeto de represión violenta. Nos topáramos de nuevo con la otra cara de la moneda cuando de las mantis triunfantes pasamos a los crueles castigos que se les aplican, unos castigos que, en esta lucha entre sexos, son ejecutados por una mano masculina.

En este sentido, cabe destacar que son mucho más numerosas las representaciones de víctimas femeninas, pues se reserva a los hombres el papel de agresores en acción, mientras que las mujeres agresoras suelen serlo sólo en potencia. A pesar de los destrozos de Kali, del cura de *Historia del ojo*, de los dioses sacrificados de Masson o del Marat de Picasso, los artistas tienden a escamotear el cuerpo masculino como víctima mancillada por la mujer, pero no dudan en recrearse en los cuerpos femeninos que son objeto de agresión. Y es que esta unión entre violencia y deseo tan del gusto de los surrealistas suele tener a las mujeres como

42 Sobre la ansiedad respecto a la “nueva mujer” surgida tras la Primera Guerra Mundial, ver Tyler Stovall, “Paris in the Age of Anxiety, 1919-1939” en Sidra Stich (ed.), *Anxious Visions... op. cit.* Para un análisis de la relación entre la “nueva mujer” y las estrategias de revisión de género a través de la androginia y la masculinización, ver Juan Vicente Aliaga, “La garçonne: mujeres masculinizadas de los años veinte en Francia y España” en Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante (eds.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de Valencia, 2001 y Estrella de Diego, *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Visor, Madrid, 1992 (donde la autora también considera a las “nuevas mujeres” de una generación anterior, la de finales del siglo XIX).

epicentro, por eso se hace necesario cuestionarla, ya que, como ha señalado Aliaga, puede ser metáfora de unas relaciones desiguales en las que el deseo posesivo y varonil es el único protagonista⁴³.

Todo esto trae a colación el conocido texto de Laura Mulvey sobre el placer visual en el cine, que también nos habla del castigo aplicado a las mujeres, característico del cine negro⁴⁴. Según Mulvey, el inconsciente masculino tiene dos formas de escapar a la ansiedad de castración: sondear el trauma, cuya contrapartida está en la subyugación de la mujer culpable por medio del castigo o el perdón; o bien recurrir al fetichismo, que niega la amenaza de castración transformando a la mujer en una figura carente de peligro. Las mantis triunfantes sondean el trauma de la castración, o mejor dicho, lo exponen, por lo que su castigo no se hace esperar, para deleite del voyeurismo sádico que la autora hace corresponder con esta actitud (en contraste con la escopofilia y el culto a la estrella, propios de la fetichización). Veamos a continuación algunos ejemplos de este proceder.

Mujer con la garganta cortada (1932, fig. 78), de Giacometti, muestra una mantis a la que se ha aplicado la ley de la venganza, caída, con un cuerpo disgregado que agoniza y que Douglas Hall ha relacionado con los escorpiones que aparecen al comienzo de *La edad de oro*⁴⁵. Su ejecución parece ser consecuencia del carácter agresivo que vimos desplegarse en obras como *La jaula*, con cuyos personajes comparte ciertos elementos formales, aunque en este caso la representación es menos sintética, precisamente cuando la mujer-mantis sale peor parada. Esta obra podría relacionarse con una anterior, *Mujer en forma de araña* (1929), que parece haber sido aplastada. Si, como deduce Ángel González de un sueño que Giacometti dejó escrito años después, estamos ante un “‘monumento a la gonorrea’”, una especie de recordatorio de los peligros del sexo, la demonización y castigo de la mujer pasaría además por culpabilizarla de la transmisión de esa enfermedad⁴⁶.

Otra obra de Giacometti, *La pareja* (1929, fig. 80), equipara encuentro sexual y agresión hacia la mujer. En ella, el pene aparece transformado en arma que apunta directamente al sexo femenino que, a pesar de adquirir la forma de una

43 Juan Vicente Aliaga, “El deseo como arma. Surrealismo y sexismo”, *op. cit.*, pág. 121.

44 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *New Left Review*, n° 82, nov-dic, 1973. Para un comentario sobre este texto, ver Patricia Mayayo, “El poder de la mirada”, *Historias de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2003.

45 Douglas Hall, *Alberto Giacometti's Woman with her throat cut, 1932*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 1980.

46 El sueño al que se refiere Ángel González está recogido en “El sueño, el Sphinx y la muerte de T.”, publicado por primera vez en *Labyrinthe*, n° 22-23, 1946 y después en Alberto Giacometti, *Escritos*, *op. cit.* Este sueño se abre con dos enormes y horribles arañas que amenazan al artista desde la cabecera de su cama, sobre todo una de color amarillo marfil y escamas lisas, lo que parece coincidir con su descubrimiento, la víspera, de síntomas de gonorrea en forma de “manchas de pus amarillo marfil sobre una hoja de papel blanco”, tal y como señala Ángel González en *Alberto Giacometti...*, *op. cit.*, págs. 35 y 40.

pequeña boca, no parece tener muchas oportunidades de salir victorioso del combate con esta enorme lanza⁴⁷.

También Masson otorga un sentido erótico a la violencia ejercida sobre las mujeres en sus *Masacres* (años 30, fig. 79), donde los cuchillos fálicos convierten el sacrificio en copulación y las heridas en vaginas, de ahí la ambigüedad de ciertas poses, que se sitúan entre la agresión y la sensualidad⁴⁸. Sus dibujos a pluma sobre el asunto sugieren diferentes tiempos de una misma escena, o bien un movimiento generalizado que une a todas las parejas en una sola a partir de la rapidez y proliferación del trazo. De hecho, todas parecen responder a la misma motivación: sacrificar a la mujer. Ya señalé el sentido ritual que estas obras tenían para el artista, que afirma: “no creo que nacieran de una misoginia de la que soy inconsciente. Además, suele haber pena en la expresión del inmolador”, pero lo cierto es que la pena no les impide llevar a cabo su tarea⁴⁹. Aunque Masson afirma que el erotismo y la muerte son la misma cosa y que esto es lo que hace grande al erotismo⁵⁰, curiosamente sólo hace morir a las mujeres en sus *Masacres*, y si excepcionalmente incluye a algún hombre entre las víctimas, lo que es seguro es que la mujer no adopta el papel de verdugo.

El artista sitúa a las parejas de estas obras en diferentes escenarios, a veces a pleno sol, evocando las orgías dionisiacas, otras en interiores de castillos que nos recuerdan a los relatos de Sade. A propósito del *divino marqués*, cabe mencionar aquí las ilustraciones que Masson realizó para *Justine* (1928), donde la mujer también es objeto de crueles fantasías. En una de ellas, vemos a una mujer colgada del cuello, con su barbilla alzada en esa postura de proa corporal para nosotros ya familiar; mezcla de dolor y éxtasis, en la que la boca vuelve a ser protagonista del cuerpo⁵¹.

Bellmer es otro artista que no duda en conjurar sus temores hacia el sexo femenino, en su caso a través de las *Muñecas* (1934/1949), a las que somete a las más variadas torturas sádicas. Sus cuerpos desmontables le permiten construir seres sin cabeza, brazos ni pecho, mujeres que son “todo piernas”, como las

47 Esta obra fue reproducida por la revista *Documents*, n° 4, año 1, 1929.

48 Lo cierto es que Masson había comenzado representando hombres matando a hombres, quizás con las masacres de la Primera Guerra Mundial en mente, pero después la mujer pasará a convertirse en la única víctima y el sentido erótico a unirse al despliegue violento, como sucede en otros de sus cuadros (*Persecución, Tragedia, Rapto, Violación...*).

49 Citado por Carolyn Lanchner en William Rubin y Carolyn Lanchner, *André Masson, op. cit.*, nota 142.

50 Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Ryoan-ji, Francia, 1985.

51 Hago aquí referencia a la definición de “Boca” que ofrece *Documents*, n° 5, año 2, 1930.

mantis, las cuales proliferan entre sus fotografías⁵². En muchas de estas imágenes, la mujer-piernas adopta torsiones forzadas que sugieren agresión, violación e incluso muerte. La vemos tirada entre la maleza (1938), tras la silueta de uno de esos instrumentos para azotar alfombras o colgando del techo como si fuera una carcasa animal (1935, fig. 81)⁵³. Castigos ejemplares para unas mantis siempre peligrosas.

Un sentido exorcista con el que también podrían entenderse numerosas fotografías del surrealismo, que distorsionan el cuerpo femenino (Kertész, Tabard), lo abrasan mediante solarización (Man Ray, Ubac) o lo mutilan haciendo desaparecer de la imagen las partes que lo hacen reconocible (Brassaï), como ya vimos en un capítulo anterior.

Ambivalencia de la mantis surrealista

Hasta aquí, he venido realizando una lectura de la mujer-mantis del surrealismo que la inserta en un discurso unívocamente patriarcal, presentándola como una figura monstruosa que sirve de excusa al androcentrismo y viendo en sus castigos un deleite dirigido a la mirada masculina; una lectura que vendría a

52 La revista *Minotaure* (nº 6, 1934-35) incluyó varias de las fotografías de Bellmer bajo el título *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*. Rosalind Krauss ha establecido la comparación entre las *Muñecas* y la mantis a partir del motivo de las piernas en *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2000, pág. 19.

53 En este sentido, llaman mi atención unas fotografías posteriores de Bellmer (1958), en las que retrata a su mujer, Unica Zürn, como un trozo de carne, sin cabeza, sin miembros y atado como una pieza de carnicería.

corroborar la actitud misógina que suele atribuirse al entorno surrealista⁵⁴. Sin descartarla, voy a proponer otra lectura que considera a la mujer-mantis como una figura compleja y ambivalente, capaz de abrirse a matices que pueden llegar a cuestionar ciertas convenciones de género. Seguramente, los propios artistas no fueran del todo conscientes de ello, pues a la postre no nos conducen a un verdadero resquebrajamiento de las relaciones hegemónicas ni del protagonismo del deseo varonil. Pero lo que sí podemos rescatar son detalles que, desde mi punto de vista, representan pequeñas fisuras en la fortaleza de la masculinidad.

Discrepancias en torno a Sade: dos formas de entender el erotismo disruptor

Voy a comenzar profundizando en el alcance de un erotismo violento llevado hasta sus últimas consecuencias, que introduce claramente esta ambivalencia de la que hablo y nos ayudará a establecer las diferencias entre los proyectos del surrealismo ortodoxo y disidente.

Como ya señalé, la mantis es expresión del *amour fou*, una afirmación del deseo omnipotente, más allá de la razón, la moral y el utilitarismo. Aunque típica la conducta femenina, debemos entender que esta metáfora se inserta dentro de un proyecto más amplio que elige el erotismo disruptor como instrumento para atacar los valores de la burguesía bienpensante (“épater le bourgeois”) y se propone redefinir los conceptos de sexualidad, amor y deseo.

En este panorama, la mantis aparece como una heroína digna de Sade, tal y como nos la presenta Didier Ottinger, que afirma que “el canibalismo amoroso de la mantis pertenece por pleno derecho a la fantasmática sadiana”⁵⁵. También Caillois menciona a Sade en su artículo sobre la mantis y aporta el ejemplo de Lady Clairwil, personaje de *La nueva Justine* que practica el canibalismo con sus amantes. Además, cita al psicólogo Kierman para referirse al sadismo “como la

54 Sobre la polémica actitud de los surrealistas hacia la mujer existe un gran número de publicaciones. Entre ellas, destacaré las siguientes: *Women Artist and the Surrealist Movement* (Thames and Hudson, Londres, 1985) un estudio pionero de Whitney Chadwick en el que analiza el papel y la obra de las artistas más destacadas del movimiento surrealista, criticando el trato que recibieron de sus colegas masculinos. En 1998, Chadwick comisarió una exposición sobre estos asuntos, *Mirror Images. Woman, Surrealism and Self-representation*, en el San Francisco Museum of Modern Art. Otro libro de interés es *Surrealism and Woman* (The MIT Press, Cambridge/Londres, 1991) editado por Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg, muy críticos con el surrealismo, al que tachan de movimiento misógino, y con los autores que han rechazado esta clase de acusaciones, como Rosalind Krauss en *Bachelors*. Más matizada es la interpretación de Susan Suleiman en su libro *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Harvard University Press, 1990) aunque, como veremos, discrepa igualmente de posturas como la adoptada por Krauss. Ver también Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Woman, Surrealism and Partnership* (University of Nebraska Press, 1994).

55 Didier Ottinger, “Retrato da fêmea do louva-a-deus...”, *op. cit.*, pág. 248.

supervivencia o el retorno atávico de un canibalismo sexual primitivo”⁵⁶. Todas las facciones surrealistas expresaron su admiración por el Marqués, pero lo cierto es que Sade está lejos de ser un elemento de consenso entre ellas y viene a reflejar las diferentes posiciones en torno al amor que unos y otros adoptaron⁵⁷.

Para Breton y su entorno, las implicaciones violentas del *amor loco* se fueron haciendo cada vez más difíciles de asumir. Su proyecto político no parecía muy compatible con ese solapamiento entre Eros y Tanatos, en el que la pulsión de muerte parecía asomar tras cada gesto amoroso y amenazaba con contagiar todos los aspectos de la existencia humana. Dentro de su idea del amor como fuerza emancipatoria, el Sade más inmoral fue siendo desplazado por el Sade revolucionario, y la locura inicial sustituida por una pasión más espiritual, que condujo a una concepción moderna de amor cortés teñida de idealismo.

Bataille también concibe el amor como fuerza liberadora, acción soberana que no se subordina a ninguna otra cosa, lo que le lleva a afirmar que “un mundo que no puede ser amado hasta morir—de la misma manera que un hombre ama a una mujer—representa solamente el interés y la obligación hacia el trabajo”⁵⁸. Claro que su idea de liberación implica al amor como fuerza excesiva y al erotismo como transgresión, de ahí que defienda sin túbidos su componente violento y su nexa con lo enteramente otro, que lo vincula a su vez a lo sagrado. Sade representa esta búsqueda extrema de los límites, una lección de libertad absoluta que para Bataille no tiene otro objeto que definir mejor estos límites explorándolos, por paradójico que pueda parecer⁵⁹. Por eso para él, Breton y compañía no asumen el compromiso de Sade y sólo celebran su amoralidad de una manera frívola. Toda la angustia y el exceso que Bataille percibe en Sade los considera anulados por el “juego de las transposiciones” del que acusa al círculo de Breton, cuya poesía sublimadora está desprovista de la fuerza de lo otro. Basta comparar a Nadja con la Marcelle de *Historia del ojo* para darnos cuenta de la diferencia de sus concepciones. Frente a las imágenes de fantasía y sueño, Bataille opone lucidez y perversión, desafiando “a cualquier amante de la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato”⁶⁰.

Fetichismo sin transposición y de connotaciones caníbales con el que nos topamos en la escena del jardín de *La edad de oro*, cuando vemos a Lya Lys chupan-

56 Roger Caillois, “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, págs. 60 y 61.

57 Sobre la consideración de la figura de Sade en el surrealismo, ver Jennifer Mundy, “Letters of Desire” y Neil Cox, “Critique of Pure Desire, or When the Surrealist Were Right” en Jennifer Mundy (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, *op. cit.*

58 Georges Bataille, “La conjuración sagrada”, *Acéphale*, n° 1, 1936.

59 Bataille dejó clara esta interpretación de Sade en un texto posterior a los años 30, “El valor de uso de D. F. A. de Sade”, que puede encontrarse en Georges Bataille, *El erotismo*, *op. cit.* Miguel Cereceda comenta esta “curiosa reivindicación de Sade” en un sentido “políticamente correcto” en su texto “Valor de uso de Georges Bataille” en Patricia Mayayo (ed.), *En torno...*, *op. cit.*

60 Georges Bataille, “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930 (trad. cast: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 162)

do el dedo gordo del pie de una estatua ante la repentina ausencia de su amante, momentos después de haber estado devorándose las manos. Dedo gordo que Bataille definía como la parte más humana de nuestro cuerpo, la que nos ancla en el barro a pesar de nuestras elevadas aspiraciones y, mal que le pese a la “cocina poética”, seduce (desde lo bajo, eso sí)⁶¹. Con la escena del jardín aún fresca y la de un despechado Modot, la película termina con las crueles orgías del Cristo-duque de Blangis en su castillo, una referencia más que obvia a Sade que lo relaciona con el canibalismo amoroso del que ya fuimos testigos.

Después de estas consideraciones, ¿cómo no ver en la mujer-mantis una figura mucho más coherente con el proyecto de Bataille que con el de Breton? De hecho, podríamos ver en su incorporación canibalista la expresión por excelencia del erotismo batailleano, pues violenta la unidad del yo y da paso a la continuidad entre los amantes por el sacrificio de uno de ellos. Que la mantis estaba más en sintonía con las ideas batailleanas parece confirmarlo el hecho de que muchos de los artistas que propuse en nuestro recorrido se sintieran más próximos al entorno de *Documents* en el momento de realizar sus obras sobre el canibalismo amoroso, como es el caso de Masson o Giacometti. “Tragas para identificarte totalmente y de la manera más absoluta con el ser amado”, afirmaba Dalí⁶². La mantis, portavoz privilegiada de esta forma de amor transgresor, pretende acabar con las limitaciones individuales que aprisionan nuestra existencia y con las concepciones utilitarias del amor. La violencia de la devoración llegaría a adquirir un sentido de transformación y la fusión absoluta de los cuerpos sería entonces la metáfora del nuevo estado vital que se propone.

Minando las convenciones de género

Ahondando en la acción transgresora de las mantis, cabe destacar su capacidad para atacar algunas convenciones de género impuestas por la sociedad de la época. Si antes consideramos la representación de la mujer feroz como un gesto demonizador, lo cierto es que también pone en juego la imagen de una mujer poderosa y activa (como muchas de la literatura de Sade) que, en un alarde de fuerza, doblega y engulle al macho para mostrarle otras dimensiones del amor. Manifestación de una hiperfeminidad que no casa con el carácter de la amantísima madre y esposa, quizás la mantis no sólo sea una cara complementaria, sino la oposición a la retórica de lo femenino sublime en su apuesta por la agresividad⁶³.

Un *collage* de Max Ernst para *Una semana de bondad* (1934, fig. 82) puede ayudarnos a esclarecer todo esto. En él observamos la transformación de un hombre

61 George Bataille, “El dedo gordo” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 72.

62 Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 2004, pág. 44.

63 Sobre la hiperfeminidad potenciada por los surrealistas, ver Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des Surréalistes*, Presses de la Sorbonne, París, 1994.

en ser primitivo, su cabeza sustituida por una de los colosos de la Isla de Pascua, a la que corresponde la emergencia de una nueva sexualidad, que asoma por la ventana en forma de mujer desnuda. Un erotismo liberado del que también dan cuenta las mantis que se pasean por el tocador, seguramente responsables de la devoración de la cabeza racional de este macho, al que han logrado arrastrar hacia una nueva comprensión de la existencia. Él todavía se mira sorprendido en un espejo. Me interesa mucho destacar el marco en el que se produce esta inquietante transformación: una alcoba decimonónica y burguesa. El recatado ambiente familiar, tan opresor con las mujeres, está a punto de sufrir una sacudida en su seno propiciada por las mantis, que se unen al elemento “primitivo”.

Este mismo personaje de singular cabeza vuelve a aparecer en otros *collages* de contenido erótico dentro del mismo grupo, en los que también encontramos mántidos, larvas y otros insectos. He aquí la correspondencia entre el instinto humano y el reino entomológico, que revela pulsiones tan primitivas como las orales, anunciadas por el primer *collage* del grupo: una lámina de historia natural que representa las vísceras humanas y en su interior, superpuestos por Ernst, unas piernas de niño y un personaje “primitivo”, todo ello presidido por una calavera. La amenaza se cierne sobre los convencionalismos de la sociedad burguesa y sus logros, representados aquí en la ciencia.

Numerosas representaciones de Picasso destacan en este sentido, al incluir detalles que nos remiten a espacios burgueses y que contrastan con la fuerza primaria de sus mujeres-mántidas. Si las *señoritas* de Avignon evocan el espacio desplazado (y, en cierto modo, seguro) del burdel, las otras amenazan desde el mismo núcleo familiar. Pensemos en *Mujer en un sillón* (1929, fig. 83), que exhibe su boca-vagina como imagen de una explosiva sexualidad, no mediatizada por las convenciones propias del medio que la rodea. La vemos desparramándose en el sillón, un buen símbolo de la comodidad burguesa al que su cuerpo no se somete. También Miró pinta en *Mujer sentada* (1932) una mujer de boca vertical que recuerda a las de Picasso. Recordemos, además, que su representación del sexo-araña partía nada menos que de la figura de la madre en su obra *La familia*.

Volviendo a Picasso, nos interesan igualmente sus dibujos de los *Cuadernos de Cannes* (1927, fig. 84), que muestran unos seres femeninos que, con aparente tranquilidad, se disponen a abrir una caseta de playa⁶⁴. El gesto de meter la llave está ya cargado de connotaciones sexuales. Además, un curioso deslizamiento hace de las bocas de muchas de ellas incisiones verticales y de sus genitales horizontalidades, de manera que convocan el fantasma de la vagina *dentata* y, con él, el de una sexualidad desatada. Jackson habla del hermetismo simbólico de estas bañistas que abren puertas y las sitúa como mediadoras entre el artista y su inconsciente. La apertura que propician supondría una liberación de los instintos, a la que Picasso invita nada menos que en el refinado ambiente de las playas de la época, lugar de veraneo exclusivo. Y todo ello en medio de la turbulenta relación que por

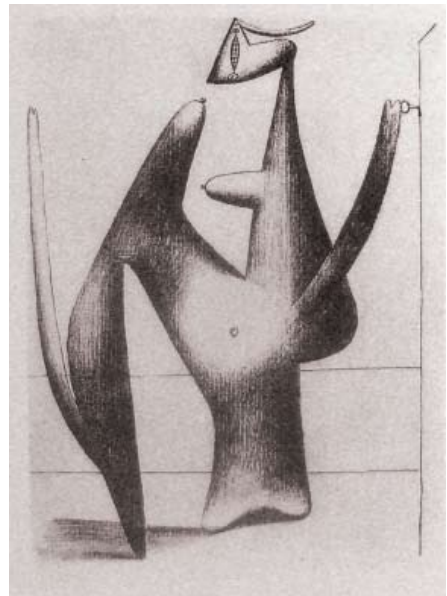
64 Parece ser que Picasso vio por primera vez el sexo femenino desnudo entre las casetas de playa de A Coruña, tal y como señala Rafael Jackson en *Picasso y las poéticas surrealistas...*, *op. cit.*



82. Max Ernst, imágenes de *Una semana de bondad*, 1934.



83. Pablo Picasso, *Mujer en un sillón*, 1929.



84. Pablo Picasso, dibujo de los *Cuadernos de Cannes*, 1927.



85. André Masson, *La metamorfosis de los amantes*, 1938.



87. Pablo Picasso, *El beso*, 1931.



86. Joan Miró, *Hombre y mujer frente a una pila de excrementos*, 1936.



88. Pablo Picasso, *Bañistas en la playa*, 1931.

aquel entonces mantenía con Olga y Marie-Thérèse.

El canibalismo se extiende al sujeto masculino

Continuando con la búsqueda de fisuras ambivalentes, hay que señalar que las mujeres no son las únicas culpables del horrible crimen del canibalismo. Las mujeres devoran, sí, pero también pueden ser devoradas. Tal parece ser la proposición que realiza Giacometti al convertir a muchas de sus mujeres en cucharas, como vemos en *Mujer-cuchara* (1926) o *Mujer acostada* (1929)⁶⁵. O de las granadas que Masson utiliza como símbolos del sexo femenino, que lo transforman a su vez en elemento comestible⁶⁶.

Este intercambio de papeles sugiere una aparente igualdad, pues todos seríamos susceptibles de devorar y ser devorados. En un mundo dominado por las pasiones caníbales, cualquiera se convierte en mantis en alguna ocasión, lo que significa que no sólo ellas se sitúan en los dominios de la otredad canibal. Algunas imágenes nos muestran que, en efecto, la devoración es mutua. *En la torre del sueño* (1938) es una obra de Masson que representa a un hombre atrapado por una mujer, arpa y cepo a la vez, con pezones-pincho y dientes serrados que lo están hiriendo. Pero también incluye la escena de *El pianotauro*, que recordemos representa un Minotauro-piano de enorme boca que parece próximo a devorar a la mujer que retiene bajo sus patas. Otra de sus obras, *La metamorfosis de los amantes* (1938, fig. 85), es muy clara en este sentido. El hombre agarra una caracola *dentata*, mientras sus labios encierran una flor-sexo femenino y la mujer muerde vorazmente una fruta: la devoración es mutua porque el encuentro de los amantes supone la transformación de ambos.

Picasso pinta en *Bañistas en la playa* (1931, fig. 88) una pareja de seres de aspecto antediluviano, semejantes a la *Bañista sentada* de 1930, que se atacan mutuamente en sus escarceos amorosos. Al fin y al cabo, él también se declaraba canibal cuando afirmaba “no haber aprendido nada sino el querer las cosas y comérselas vivas”⁶⁷. La caracterización mántida de las figuras anteriores la encontramos en los cuerpos formados por pinzas y en las bocas agresivas con lenguas prominentes, pero no podemos determinar quién vence a quién en esta lucha erótica, incluso resulta difícil precisar a qué género pertenece cada figura. Picasso crea una serie de deslizamientos formales con los que consigue relacionar la fisonomía de los personajes, provistos de órganos sexuales tanto masculinos como femeninos.

65 Según Karin von Maur, Giacometti invierte la típica metáfora de la mujer estructurada como una cuchara y dignifica el utensilio transformándolo en un ídolo femenino, en un tótem. Ver Karin von Maur, “La primera época de Giacometti...”, *op. cit.*

66 Otras obras en las que aparece la granada son *Hombre* (1924, en la que el cuerpo masculino que protagoniza el cuadro sale de una granada), *El pájaro acribillado por flechas* (1925) o *El durmiente* (1925).

67 Rafael Jackson, *Picasso y las poéticas surrealistas...*, *op. cit.*, pág. 66.

La transferencia de los roles devoradores daría paso a la de los géneros, lo que se expresa visualmente a partir de la indeterminación sexual de los personajes.

Algo similar sucede en las obras que el malagueño consagra al tema del beso por estos mismos años, en las que el encuentro se expresa mediante la voracidad del mordisco, mientras los personajes intercambian atributos sexuales: las mujeres poseen narices fálicas y los hombres se metamorfosean en vaginas peludas (fig. 87). *Une anatomie* (1933) confirma el genio inventivo del artista para producir estos deslizamientos, en una obra que parece multiplicarlos hasta el infinito y da lugar a seres totalmente híbridos. Promiscuidad entre las categorías sexuales de la que resulta una confusión que parece capaz de disgregar toda identidad, lo que nos acercaría a lo *informe*, de lo que me ocuparé en el punto siguiente.

En algunas obras de Miró, el sexo-araña al que vengo aludiendo adopta una forma más bien fálica, como en *Personajes en presencia de una metamorfosis* (1936), lo que crea desdoblamiento que se acentúan aún más en *Hombre y mujer frente a una pila de excrementos* (1936, fig. 86), donde se representan las tetillas del hombre, pero no así los pechos de la mujer, que además posee unos genitales que cuelgan como un pene (en posición erecta en el hombre).

Lo mismo puede aplicarse a ciertas obras de Giacometti, como *La pareja* de 1926, que introduce una serie de elementos para señalar la diferencia sexual, pero al mismo tiempo favorece las correspondencias cruzadas, como si fueran ecos del sexo opuesto. Unas experiencias que culminan en *Bola suspendida* (1930-31), cuyo movimiento pendular sugiere el de los estados de sus dos elementos y que Rosalind Krauss ha considerado epítome de lo *informe*: “cada alternación produce una alteración. Y se multiplican las identidades. Labios. Testículos. Nalgas. Bocas. Ojos. Como un reloj. Un reloj que en cada segundo marca la inversión de todos sus elementos. Heteroerótico..., homoerótico..., autoerótico..., heteroerótico... como un reloj”⁶⁸. Ambos volúmenes se rozan, se acarician o se devoran, alternativamente... y a la vez. ¿Cómo no considerar que una y otra desempeñan “el papel de mantis”, ya sea la que engulle a su pareja o la que aparece con la garganta cortada?

También algunas *Muñecas* de Bellmer ofrecen una proliferación de formas redondeadas que podrían ser tanto senos como testículos, mientras esas mujeres que son todo piernas (como las mantis) sugieren formas fálicas. De un modo similar, ciertos fotografías asociados al surrealismo retratan el cuerpo femenino como falo, ya sea convirtiéndolo en mero torso o reduciéndolo a cuello y cabeza. El catálogo de *L'informe* y Hal Foster perciben ansiedad en este tipo de imágenes, interpretándolas como fetiches que tratan de conjurar el temor a la castración sustituyendo la falta, pero que, al mismo tiempo, no pueden evitar recordarla⁶⁹; al fin y al cabo, estas mujeres-como-falo no dejan de ser miembros “separados”,

68 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 179.

69 Hal Foster, “Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus” en Jennifer Mundy (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, *op. cit.*, y Rosalind Krauss, “Uncanny” en Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless...*, *op. cit.*

“mutilados”. Pero Foster también descubre cierta plenitud en estos cuerpos femeninos, una plenitud fálica que no celebra tanto los genitales masculinos como al falo-significante de la teoría lacaniana, un elemento imposible de poseer que, sin embargo, detentarían estos cuerpos. Quizás no muy lejos de las mujeres con elementos fálicos representadas por Picasso⁷⁰.

La mantis como avatar de lo informe

La indeterminación sexual de la que hablaba en el punto anterior me lleva a proponer a la mantis y otras figuras afines como elementos capaces de desencadenar la operación de lo *informe* batailleano. La mantis comenzaría por confundir los comportamientos tradicionales asignados al hombre y la mujer para terminar por provocar un auténtico desorden de las diferencias sexuales, algo a lo que Rosalind Krauss, recurriendo a Barthes, se ha referido como “‘falicismo’ periférico” [*round phallicism*], a propósito de la cadena de metáforas que Bataille despliega en *Historia del ojo*⁷¹. Realmente, sería el propio acto del canibalismo el que conlleva esta desestabilización de las identidades, lo que parece pasar desapercibido a Krauss en su análisis sobre la mantis⁷². Si devorar a un semejante implica hacerse con sus cualidades, tal como afirman ciertos rituales antropofágicos, la mantis que engulle a un compañero asimilaría su masculinidad y se convertiría en un ser indeterminado sexualmente. Si la hembra devora al macho, ¿en qué se transforma?

En virtud de su naturaleza canibal, la mantis enturbia identidades, une contrarios, traspasa todo límite. Este insecto destroza incluso la distinción entre la vida y la muerte. No se trata sólo de que la mantis decapitada sea capaz de ejetar las más diversas acciones (entre ellas el coito), sino de que cae “en una falsa inmovilidad cadavérica”, como dice Caillois, y continúa: “me expreso a propósito de esa manera indirecta por la dificultad tan grande que, a mi parecer, tiene el lenguaje para significar y la razón para comprender que, una vez muerta, la mantis puede simular la muerte”⁷³. La mantis decapitada escenifica la vida estando desprovista de ella, pero es que es capaz incluso de imitar la muerte, lo que la transforma en un doble mecánico aún más funesto, que provoca una contamina-

70 Para una interpretación de la mujer fálica como una fantasía masculina destinada a aplacar la ansiedad de castración (y no tanto como una figura femenina fuerte), ver Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.

71 Ver Rosalind Krauss, “*Jouer/déjouer I*”, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 182. Recordemos que la lógica de lo *informe* actúa desbaratando categorías y alterando la división de las oposiciones binarias, algo que Bataille habría realizado en obras como *Historia del ojo*, en la que la división entre lo masculino y lo femenino quedaría anegada por la sorprendente migración del ojo a través de diversos objetos y estados.

72 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, págs. 183-186.

73 Roger Caillois, “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, pág. 81.

ción entre vida y muerte de direccionalidad múltiple⁷⁴. Uno de los aspectos que más ha destacado Krauss sobre esta figura. Además, la mantis confunde vida y muerte cuando ejerce el mimetismo, que ya vimos que para Caillois no suponía un mecanismo de defensa, sino un paso atrás en la vida, “retorno a lo inanimado o al puro espacio” que anula el sentido de la propia existencia⁷⁵. Con este tipo de acciones *informes*, la mantis corrompe las divisiones categóricas mantenidas por la razón instrumental y por la concepción idealista de la condición humana. Pero también la veremos actuar en un ámbito radicalmente distinto al del humanismo: el que define al *sujeto fascista* (según Foster).

Existe un texto fundamental para discutir el ataque que algunas imágenes surrealistas podrían ejercer contra esta clase de sujeto: “Armor Fou”, publicado por Hal Foster en *October* en 1991⁷⁶. Se trata de un artículo controvertido y pionero en considerar que algunas de las obras surrealistas más polémicas, las que violentan el cuerpo de la mujer, supondrían un medio privilegiado para atacar al sujeto fascista. Según Foster, éste se caracteriza por su obsesión en mantener una identidad unitaria sobre la base de un cuerpo ideal, que adquiere la imagen de una armadura [*armor*]. El blindaje define y a la vez defiende a este sujeto contra una posible disgregación caótica, una amenaza que para él proviene de todos sus *otros*, internos (el subconsciente, las pulsiones, el cuerpo abyecto...) y externos (mujeres, judíos, homosexuales, comunistas, las masas...) ⁷⁷.

Foster analiza los casos de Max Ernst, cuyas representaciones de cuerpos maquinales evocarían este tipo de sujeto-armadura, y de Hans Bellmer, cuyas *Muñecas* intentarían desmantelarlo a través de lo femenino. La elección de éste último es la más polémica, ya que abre la posibilidad de comprender la violencia contra los cuerpos femeninos en otro nivel, como resistencia al fascismo⁷⁸. Aquí

74 En “Lo siniestro”, Freud señala que la confusión de fronteras entre lo vivo y lo inerte (o lo muerto) es uno de los motivos más poderosos para desencadenar lo siniestro, mencionando a los autómatas como uno de sus ejemplos más característicos. Ver Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 3.

75 Roger Caillois, “La mantis religiosa...”, *op. cit.*, pág. 84.

76 Hal Foster, “Armor Fou”, *October*, n° 56, primavera 1991. Una versión de este artículo fue publicada posteriormente en su libro *Compulsive Beauty, op. cit.*, bajo el título de “Fatal Attraction”, y las ideas que expone reaparecen en textos como “Violation and Veiling in Surrealist Photography...”, *op. cit.* y libros como su reciente *Dioses prostéticos, op. cit.*

77 Foster deriva esta caracterización de la teoría del estadio del espejo en Lacan, que él interpreta sobre la base de un sujeto un tanto paranoide y armado (el propio Lacan emplea el término de “ego armadura”) y cuya expresión extrema sería el sujeto fascista. Ver también Hal Foster, “Vicisitudes del sujeto moderno” en *El retorno..., op. cit.*, págs. 213-216.

78 Situando la obra de Hans Bellmer en el centro de esta polémica, Foster contribuyó a afianzar la importancia de este artista, sobre el que se han organizado posteriormente importantes exposiciones, siendo una de las más recientes *Hans Bellmer: anatomie du désir*, en el Centre Georges Pompidou de París, Whitechapel Gallery de Londres y Staatliche Graphische Sammlung de Munich.

estarían, entre otras, nuestras mantis castigadas. El autor entiende las transgresiones corporales en relación a los desastres de la Primera Guerra Mundial y en contraposición a los estándares de belleza del nazismo, explicando su naturaleza femenina a través de Theweleit: para el sujeto autoritario, lo femenino significa “lo que más teme y aborrece: su inconsciente y sexualidad, sus impulsos y deseos, codificados, como lo son la mayoría de sus fantasmas sociales, como femeninos”⁷⁹.

Algunos años después, Therese Lichtenstein, quien analiza en profundidad la obra de Bellmer, señala que sus *Muñecas* son perversas porque exponen estereotipos que la Alemania nazi utilizó para establecer sus mitos de poder, pero pervirtiéndolos y desnaturalizándolos, con lo que les arrebató su autoridad. Una autoridad que también sería la de un padre afín al nazismo⁸⁰. Recordemos que esta ambivalencia entre uso y crítica de los estereotipos estaría asimismo en relación con el funcionamiento de lo que denominé *salvaje abyecto* en un capítulo anterior.

La mantis, que posee una sexualidad perversa más allá de todo límite, metáfora de fluidez entre estados incompatibles y sobre todo caníbal, se introduciría en la armadura del sujeto fascista para hacerla añicos. A pesar de todo, Foster apunta a cierta convergencia de las miradas fascista y surrealista al conceptualizar lo femenino como un *otro* amenazante que sufre una represión sádica, aunque el caso de los surrealistas sea del todo ambivalente. Al intentar defenderse, registran sus temores, como ya señalaba Foster a propósito de la ansiedad de castración, y así los hacen “manifiestos y reflexivos”, mostrando una masculinidad frágil, desesperada⁸¹. Además, si su dominio masculino fuera tan claro, ¿por qué habrían de insistir en él de un modo tan explícito? En un texto posterior, Foster afirma que esta exhibición es tan extrema que sugiere que el artista, después de todo, no tiene todo bajo control, y llega a describir esta violencia como “retórica”⁸². Ciertas representaciones de los surrealistas pueden verse como una suerte de exorcismo contra la mujer pero, al mismo tiempo, abrirían fisuras que nos impiden excluirlas como exponentes de un pensamiento unívocamente androcéntrico. Como dice Foster en relación a las obras de Bellmer, este es “el escándalo, pero también la

79 Klaus Theweleit, *Male fantasies. Women, floods, bodies, history*, Polity Press, Cambridge, 1987, citado por Hal Foster en “Armor Fou”, *op. cit.* Esta tesis es también la que defiende en su artículo.

80 Therese Lichtenstein, *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*, University of California Press, 2001. Este libro apareció junto a una exposición sobre Hans Bellmer comisariada por la propia autora para el International Center of Photography, Nueva York, 2001.

81 En este sentido, cabría recordar que, en ciertos casos, también se aplican suplicios y desmembramientos a los cuerpos masculinos, como ya vimos a propósito de algunas obras de Mason.

82 Hal Foster, “A Little Anatomy”, *Prosthetic Gods*, *op. cit.* Aquí Foster radicaliza un tanto la propuesta que lanzaba en “Armor Fou”, disolviendo la carga misógina de estas imágenes en favor del ataque que ocasionan al ego masculino.

lección de las muñecas”⁸³; y sería asimismo el de nuestras mantis.

Coda. La instrumentalización de la mujer

Se podrían lanzar muchas críticas contra la interpretación de Foster pues, a fin de cuentas, es la integridad física del cuerpo femenino la que resulta alterada y esto no puede descartarse como algo secundario⁸⁴. Dicha violencia puede responder a diferentes motivos pero, como señala Aliaga, “hay, sin duda, un contexto histórico a respetar y considerar, en el que se entreveran las políticas sexuales y los valores sociales hegemónicos que ayudan a comprender por qué en unos años determinados se toma la decisión de exponer o representar un cuerpo roto, desarticulado”⁸⁵.

Si nos preguntamos por las consecuencias de este tipo de gestos respecto a la emancipación de la mujer, las dudas se multiplican. ¿Acaso la aducida crisis de la masculinidad supone un pretexto al maltrato femenino, en una época llena de comportamientos machistas? ¿Y qué aporta la rehabilitación de Sade en la lucha por la igualdad? Antes hablamos de un ataque a las convenciones burguesas, pero ¿a quién favorecía realmente? ¿No eran los hombres los verdaderos beneficiarios de estas transgresiones, que no alteraban la preeminencia del orden heterosexual masculino? Y en esa transferencia de roles devoradores o la aparición de la indeterminación sexual, ¿se llega a cuestionar en profundidad la diferencia sexual o el orden genital?

Al margen de que las imágenes en torno a la mujer-mantis, tan abundantes, puedan tener un carácter misógino o de que exista esa convergencia de miradas fascista y surrealista, me gustaría que prevaleciera una crítica sobre la postura que representa Foster: la de la instrumentalización de la mujer. Porque quizás lo más problemático resulte comprobar que, en el mejor de los casos, se objetualiza a la mujer en forma de concepto u operación y se olvida su existencia como sujeto en el mundo. Lo femenino funcionaría aquí como un principio abstracto capaz de transgredir nociones e incluso atacar al sujeto hegemónico, pero la mujer, más que agente, sería un vehículo para exponer los temores masculinos o desencadenar operaciones como lo *informe*⁸⁶.

Frente a la lucha de las mujeres por la emancipación social, el surrealismo oficial prefería idealizarlas como musas, reclamar la histeria o mitificar a las que

83 Me apropio aquí de una frase que utiliza Hal Foster para caracterizar a las *Muñecas* de Bellmer en “Armor Fou”, *op. cit.*, pág. 96.

84 Este es uno de los aspectos en el que más insisten los que critican negativamente al surrealismo, como Rudolf E. Kuenzli en su texto “Surrealism and Misogyny” en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Woman*, *op. cit.*

85 Juan Vicente Aliaga, “El deseo como arma...”, *op. cit.*

86 Sobre la aparición de la mujer como fantasía, metáfora o mito en la vanguardia histórica, ver Susan Sulciman, *Subversive Intent...*, *op. cit.*

habían sido acusadas de asesinato en aquellos años, como las hermanas Papin, Germaine Berton o Violette Nozières. Así convertían a la mujer en ese “otro que proyecta la mayor sombra o la mayor luz sobre nuestros sueños”⁸⁷, en la que admiran una serie de cualidades que, no obstante, le reservaban a ella y en la práctica preferían no poseer. Aquí se descubre el engaño de ese ensalzamiento de lo femenino, que Whitney Chadwick describe como una exaltación teórica que fue contraproducente para un grupo de mujeres bien reales cuyas necesidades no eran mitologizables⁸⁸.

En el caso específico de la facción disidente, no encontramos una exaltación de la mujer en términos idealizantes, sino más bien la reivindicación del principio masculino, símbolo de acción y fortaleza, sobre todo en la época de *Acéphale* y el Colegio de Sociología, lo que en ocasiones les ha valido el calificativo de misóginos⁸⁹. No obstante, también aparecen heroínas femeninas que actúan como principio subversivo, como la Marcelle de *Historia del ojo*, pues “para Bataille, la mujer, en cuanto marcador de la diferencia, se convierte en el lugar sobre el que la transgresión se hace posible”⁹⁰. Además, muchas de las representaciones de este entorno que utilizan la violencia sobre el cuerpo de la mujer podrían entenderse (de nuevo en el mejor de los casos) desde la perspectiva que defendía Foster, por lo que la crítica por instrumentalización también podría aplicarse en este caso.

El “caso Dalí”

He decidido dedicar un apartado especial a Dalí para tener la oportunidad de comentar conjuntamente sus obras, pues considero que en ellas las instancias devoradoras atraviesan un juego de desplazamientos paradigmático para analizar

87 Esta cita de Charles Baudelaire [*“La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”*] aparece en el conocido fotomontaje que dispone alrededor del retrato de Germaine Berton otros de personalidades vinculadas al surrealismo y que *La révolution surrealiste* reprodujo en su primer número (1924).

88 Whitney Chadwick, *Women artists and the surrealist movement*, *op. cit.*

89 Sobre la actitud misógina de Bataille, ver Susan Suleiman, “Bataille in the street: The search for virility in the 1930s” en Carolyn Bailey Gill (ed.), *Bataille. Writing the sacred*, *op. cit.*

90 J. Surkis, “No Fun and Game Until Someone Loses an Eye. Transgression and Masculinity in Bataille and Foucault”, *Diacritics*, vol. 26, n° 2, 1996, pág. 19, citado por Miguel Cereceda en “Valor de uso de Georges Bataille”, *op. cit.*, pág. 70. Aquí Cereceda defiende el erotismo de Bataille de las acusaciones de misoginia y dice que no se trata de un erotismo fálico, sino lleno de amargura y desconfianza hacia la belleza, el amor, el placer... Para el autor, Acéfalo sería más bien la “tumba de Don Juan”, expresando el fin del dominio del macho.

las operaciones que desencadena la mantis.

Resulta significativo que Dalí, que quería ser el más surrealista entre los surrealistas, descubriera impulsos caníbales prácticamente en cualquier aspecto del comportamiento humano. La comida, la boca y la ingesta se convirtieron para él en metáfora de las relaciones entre el ser humano y el mundo circundante, como ha señalado Beatriz Fernández Ruiz, un elemento abiertamente carnavalesco que permite a la autora hacerlo heredero de esta tradición⁹¹. Desde esta perspectiva, el amor sólo podía ser canibal, y esto es algo que el artista va a enfatizar saltándose los protocolos del surrealismo oficial pues, como observa Juan Antonio Ramírez, “Salvador Dalí fue el único surrealista que se atrevió a tomarse en serio el ‘amour fou’ y al hacerlo así propinó la más sonora bofetada a la sensibilidad pequeño burguesa y a las excrecencias vanguardistas del amor romántico. Pobre André Breton. Dalí demuestra que el amor auténtico, el amor a fondo, es amoral”⁹². Amoral y canibal.

Tanto Fernández Ruiz como Ramírez relacionan acertadamente a Dalí con el panorama de referencias abierto por la revista *Documents*, pues si bien el artista procuró permanecer entre las filas ortodoxas, que podían reportarle mayores beneficios, su obra parece estar más en sintonía con la radicalidad de la facción disidente, lo que vendría corroborado por su definitiva expulsión del grupo oficial. Pero mejor será comprobarlo a través de las propias obras.

El mito de El Ángelus de Millet

Dentro de la producción daliniana, la figura de la mantis recibe especial atención en un libro que ya cité en el apartado dedicado a las figuras míticas del surrealismo: *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*. En él, el artista detalla el proceso paranoico-crítico por el que llega a descubrir que el personaje femenino del

91 Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004. Son numerosos los motivos relacionados con la boca, la incorporación y el canibalismo que aquí se analizan, ya que la autora aborda la obra de Dalí desde la tradición del carnaval y el cuerpo grotesco, que encuentra en la boca una de sus expresiones más rotundas, como señala Bakhtin en su célebre estudio sobre estos asuntos, en el que se apoya el libro de Fernández Ruiz. Ver, especialmente, los capítulos “La imagen grotesca del cuerpo: Dalí y Rabelais” y también “Mantis religiosa o canibalismo amoroso”. Para un comentario específico sobre las relaciones de Dalí con la comida y una comparación con Duchamp, ver Francisco Javier San Martín, “Gloria entre los dientes, angustia entre las piernas” en *Comer o no comer*, catálogo de la exposición del Centro de Arte de Salamanca (CASA), 2002.

92 Juan Antonio Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pág. 78. Resulta de especial interés para este trabajo el primer capítulo del libro, el más extenso y el que le da título, en el que el autor ahonda en la visión de Dalí sobre el cuerpo, lo escatológico y el amor. Siendo así, no podía faltar un apartado que hiciera referencia al Dalí canibal (ver “Canibal”).

cuadro es una mantis en actitud espectral, es decir, dispuesta para el ataque⁹³. El texto sólo vio la luz en 1963, pero había sido terminado mucho antes, en 1938, y ya en 1933 el primer número de *Minotaure* había publicado lo que vendría a ser su introducción⁹⁴. Esta época coincide con la aparición de toda una serie de obras pictóricas que Dalí realiza en torno a *El Ángelus* de Millet.

El libro está escrito como un caso freudiano y constata el sorprendente éxito de la imagen de *El Ángelus*, una especie de omnipresencia y extraña fascinación que conducen a Dalí a pensar en ella como un tropo del subconsciente colectivo. El artista se pregunta por el malestar angustioso que le produce esta imagen, que en principio no se explica por el asunto representado, lo que unido a lo anterior le hace sospechar que *El Ángelus* posee un sentido más profundo del que aparentemente muestra, que se propone descubrir.

Dalí va a llegar a la conclusión de que la escena oculta un conflicto familiar de ambiguas implicaciones. El artista cree que la pareja está rezando por un hijo muerto, enterrado entre ellos pero camuflado por una cesta en la versión definitiva del cuadro, lo que no logra eliminar su tensión⁹⁵. En su delirante interpretación, el drama adquiere unas dimensiones edípicas, pues el hombre de la escena no sólo es pareja de la mujer, sino también su hijo y el acoplamiento incestuoso entre ambos, simbolizado por la carretilla, provoca su muerte. *El Ángelus* vendría a expresar, como tantos otros mitos, que el destino del hombre es sucumbir a manos de la mujer, dueña de un poder terrible.

En el cuadro *El atavismo del crepúsculo* (1933-34), Dalí combina todos estos aspectos. El hombre de Millet, que el artista veía “ ‘como muerto de una forma latente’, ‘como muerto de antemano’ ”, aparece aquí con una calavera por cabe-

93 Sobre la interpretación de *El Ángelus* de Millet en la obra de Dalí, ver Fiona Bradley, “Dalí as Myth-Maker: The Tragic Myth of Millet’s Angelus” en Dawn Ades y Fiona Bradley (eds.), *Salvador Dalí: a Mythology*, *op. cit.*; Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting...*, *op. cit.* y el catálogo de la exposición *Dalí: cultura de masas*, Fundación “la Caixa”, Barcelona; Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras y MNCARS, Madrid, 2004, comisariada por Félix Fanés, que precisamente dedicó uno de sus espacios a la interpretación de esta obra.

94 El propio Dalí nos informa en el prólogo a la edición original francesa que “el manuscrito de este libro se perdió en el momento de nuestra partida de Arcachon, unas horas antes de la ocupación alemana. Recuperado de nuevo hoy, luego de veintidós años, lo he releído y he decidido publicarlo tal cual, sin cambiar ni una coma”, ver Salvador Dalí, *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, *op. cit.*, pág. 13. En su “Nota a la edición española”, Óscar Tusquets nos dice que el texto fue reencontrado y publicado inicialmente en Francia por el editor Jean-Jacques Pauvert en 1963. La edición española incluye por primera vez material gráfico que el artista había ido recogiendo durante esos años, junto a comentarios surgidos de la elaboración conjunta de esta nueva edición. El texto introductorio había sido publicado en *Minotaure*, n° 1, 1933, con el título “Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante ‘L’Angelus’ de Millet”.

95 Dalí aparece exultante tras confirmarse mediante rayos X que, bajo la cesta representada por Millet, se encuentra una mancha que bien podría ser la imagen de un pequeño ataúd.

za⁹⁶. Su figura se une con la de la carretilla, subrayando que el sexo desencadena su muerte, en un encuentro en el que la mujer aniquila al hijo/esposo y “como en el amor de la mantis, la hembra devora al macho”⁹⁷. He aquí la propuesta que encontramos en el texto de Dalí: la madre del drama edípico resulta ser una mantis. De este modo, establece la naturaleza canibal de su deseo y el enorme alcance de su poder destructor. Varios son los motivos que le llevan a realizar esta deducción.

En primer lugar, está la postura de la mujer de *El Ángelus*, que a Dalí le resulta inquietante en su estatismo, pues ve en ella “la inmovilidad que preludia las violencias inminentes [...] sobre todo, la que ilustra con resplandor la mantis religiosa (actitud espectral)”⁹⁸. Verdaderamente, sus brazos recogidos para el rezo recuerdan a la posición de las patas del insecto cuando se dispone a atacar. En *Homenaje al Ángelus de Millet* (1934, fig. 89), la figura femenina, cuchillo en ristre, hace explícita la amenaza de esta actitud expectante, mientras sus formas aparecen ya transformadas en las de una mantis.

Luego están las imágenes que le conducen a identificar a la mujer del cuadro de Millet con una madre canibal. Una de ellas resulta de un experimento con el que Dalí disfrutaba mucho, según nos dice, que consistía en imaginar determinadas imágenes sumergidas en leche. En el caso de *El Ángelus*, decide que esta inmersión habría de llevarse a cabo por la parte del hombre, como opinan casi por unanimidad todos sus amigos, lo que le permite ver en él “un hombre engullido, ahogado, muerto en el elemento materno, dentro de la tibieza materna, y esa tibieza corresponde al aspecto deseable que nos revela el erotismo originario y temido”⁹⁹. Un erotismo del que conviene mantenerse alejados, sobre todo en el caso del hombre, pues implica despertar “la nostalgia del canibal” y ser devorado por la madre¹⁰⁰.

Entre las sorprendentes situaciones en las que Dalí descubre la imagen de *El Ángelus*, hay que referirse al juego de café que encuentra por casualidad en un pueblo, que reproduce en sus piezas el cuadro de Millet. El artista identifica la cafetera y las tazas con una gallina y sus polluelos, respectivamente, señalando que esta madre-cafetera, al llenar las tazas-hijo de líquido, lo que querría es “hacer comestible a la propia taza, [...] devorarla”¹⁰¹. Estos deseos de canibalismo también están presentes en la asociación delirante de las tazas con una pareja de cerezas, que convocan el fantasma de los dientes, “los verdaderos dientes del canibal [...] dientes que sólo pueden ser, digámoslo de una vez por todas, los auténticos y terribles dientes de canibal de la cafetera, las magníficas y terribles

96 Salvador Dalí, *El mito trágico...*, *op. cit.*, pág. 167.

97 *Ibid.*, pág. 162.

98 *Ibid.*, pág. 78.

99 *Ibid.*, pág. 106.

100 *Ibid.*, pág. 119.

101 *Ibid.*, pág. 115.

mandíbulas de la madre”¹⁰².

Dalí otorga a toda esta historia un estatus mítico, presente desde el propio título del texto y apoyado por el éxito incontestable de la imagen de *El Ángelus*. Algunas de sus obras parecen confirmar este estatus, como *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1933-35), en la que las figuras aparecen representadas como ruinas o *El Ángelus arquitectónico de Millet* (1933, fig. 90), que transforma a la pareja en formaciones geológicas, concediendo en ambos casos a este drama un sentido ancestral, atemporal. Dalí sigue a Freud en lo que respecta a la dimensión ahistórica del complejo de Edipo, pero en su versión la mujer no es un simple desencadenante de seducción y muerte, sino un agente erótico activo, que domina al hombre y lo arrastra hacia su destrucción, que ella misma ejecuta. De hecho, el artista habla de inmovilidad *activa* en la mujer de *El Ángelus* y de inmovilidad *pasiva* y aniquilada en el hombre, con lo que la tradicional pasividad en la que Freud encasilla a la mujer queda descartada y, en su lugar, nos encontramos con una figura poderosa, como las hiperfémimas que ya comenté.

Dalí proyecta el mito de *El Ángelus* sobre su historia personal, todo un mito en sí misma. Su concepción caníbal de la madre se corresponde, nos dice, con un “recuerdo o ‘falso recuerdo’ de mi madre chupando, devorando mi pene”¹⁰³, y a ella le atribuye su pavor hacia el acto sexual y la creencia de que era capaz de aniquilarlo. “Siempre había pensado que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor”, confiesa¹⁰⁴. En el texto identifica a Gala y a sí mismo con la pareja del cuadro, lo que convierte a Gala un trasunto de su madre, reuniendo en una sola figura todos estos temores. Aunque Gala llegaría a suponer una cura para sus obsesiones, tal y como nos indica el propio artista, el inicio de sus relaciones está aún marcado por ellas, de manera que Gala bien podría asumir el papel de mantis, que es el que Dalí le adjudica al identificarla con la mujer de *El Ángelus*.

En *Retrato de Gala (El Ángelus de Gala)* (1935, fig. 92), ésta aparece desdoblada en dos figuras que se enfrentan, que podemos considerar pertenecientes a dos planos de realidad distintos. En uno de ellos, Gala está sentada sobre una carretilla, como la mujer del cuadro de Millet que cuelga sobre ella. Esta es la Gala caníbal, inmóvil como una mantis espectral, con su misma mirada fría, que clava en la otra Gala. La Gala-caníbal parece habitar el plano de la ficción pictórica, frente a la otra, que nos da la espalda y se cuelga en el plano de realidad. Pero la mantis amenaza con saltar a nuestro espacio y su mirada con posarse sobre una posible presa: el artista al retratarla o nosotros mismos al observarla, arriesgándonos como quien mira a Medusa.

“Ninguna imagen es capaz de ilustrar más ‘literalmente’, de una manera más delirante, Lautréamont, y *Los cantos de Maldoror* en particular, que la que fue realizada hará unos 70 años por el pintor de los trágicos atavismos caníbales”,

102 *Ibid.*, pág. 135.

103 *Ibid.*, pág. 107.

104 *Ibid.*, pág. 96.

afirma Dalí¹⁰⁵. Obviamente, se refiere a la imagen de *El Ángelus* de Millet, por eso incluye a su famosa pareja en las ilustraciones que realiza para *Los cantos de Maldoror* (1934). El cuadro en cuestión le parece un equivalente pictórico de la célebre imagen de Lautréamont de la que los surrealistas se apropiaron: “¡*El Ángelus* de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!”¹⁰⁶. Dalí, el más surrealista entre los surrealistas, descubre el canibalismo incluso en esta imagen icónica del surrealismo: vincula el paraguas a la figura masculina y la máquina de coser a la madre-canibal, gracias a la “virtud mortal y canibal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con esa perforación superfina de la mantis religiosa ‘vaciando’ al macho”¹⁰⁷. La mesa de disección es la tierra de labranza donde está enterrado el hijo y acontece todo el drama, tierra-madre nutricia por excelencia, que se hace fecundar al mismo tiempo que entierra a su hijo, en una imagen que nos recuerda a la Naturaleza destructora y canibal a la que me referí anteriormente, a propósito de Masson.

Las ilustraciones de Dalí para *Los cantos de Maldoror* incluyen una figura recurrente, semejante a la que pinta en un cuadro de ese mismo año, *El espectro del sex-appeal* (1934), aunque en este caso las formas son más afiladas, evocando las de una mantis y las de un dibujo de Prinzhorn que aparece en el libro sobre *El Ángelus*, que al artista le producía un malestar similar (ver fig. 91). En su texto sobre el *sex-appeal* espectral, el artista lo vincula a la mujer desmontable, a “la desarticulación y la deformación de su anatomía. [...] como aquella montada sobre garras y espectral de la mantis religiosa”¹⁰⁸. Cómo no recordar aquí los cuerpos desmontables de esas otras “mantis”, las *Muñecas* de Bellmer, o las partes intercambiables de las figuras de *Une anatomie*, de Picasso.

Por otra parte, la referencia a *El Ángelus* cierra la película de *Un perro andaluz*, donde la colaboración de Dalí y Buñuel fue más estrecha, antes de sus problemas personales. En el plano final vemos a la joven protagonista y al joven con quien se marcha enterrados hasta medio cuerpo en la playa, evocando a la pareja del cuadro y, según el guión original “ciegos, con los vestidos desgarrados, devorados por el sol y un enjambre de insectos”. El deseo ha hecho de ellos estos despojos, la pasión los ha devorado como ahora lo hace el sol. En esta película se hace bien presente el “idiolecto” del que habla Sánchez Vidal, ese lenguaje cómplice entre Dalí, Buñuel y Lorca fraguado durante su convivencia en la Residencia de

105 *Ibid.*, pág. 180.

106 *Ibid.*, pág. 177.

107 *Ibid.*, pág. 184.

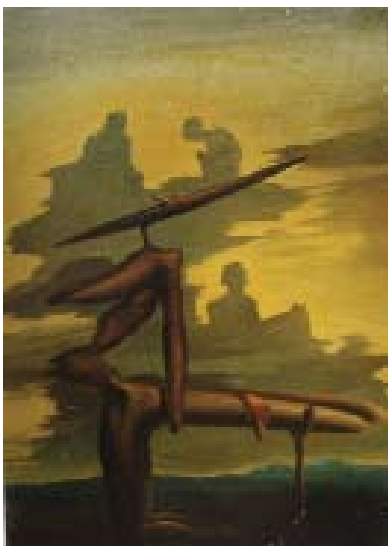
108 “Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral” apareció por primera vez en *Minotaure*, n.º 5, 1934 (el mismo número que incluyó el artículo de Caillois sobre la mantis) y puede ser consultado en Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, *op. cit.* (la cita pertenece a la pág. 164) o en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, Destino, Barcelona; Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005.



89. Salvador Dalí, *Homenaje al Ángelus de Millet*, 1934.



90. Salvador Dalí, *El Ángelus arquitectónico de Millet*, 1933.



91. Salvador Dalí, *El espectro de El Ángelus*, hacia 1934.



92. Salvador Dalí, *Retrato de Gala (El Ángelus de Gala)*, 1935.



93. Salvador Dalí, *Phantasmagoría*, 1929.



94. Salvador Dalí, *Los primeros días de la primavera (detalle)*, 1929.



95. Salvador Dalí, *La acomodación de los deseos*, 1929.



96. Salvador Dalí, *Gala*, 1931.



97. Salvador Dalí, *Monumento imperial a la mujer niña (detalle)*, 1929.



98. Salvador Dalí, *Retrato de Paul Éluard (detalle)*, 1929.

Estudiantes¹⁰⁹. El amor aniquilador de las mantis, sin duda, formaría parte de su vocabulario.

Algunos precedentes

Dalí ya había anunciado la naturaleza caníbal de la mujer (y de Gala) en un grupo de obras tempranas, donde lo vemos insistir en una serie de motivos que expresan éste y otros temores vinculados a la sexualidad. La amenaza que representa la mujer se canaliza a través de la voracidad, en clara alusión al comportamiento de la mantis. Además, ciertos detalles apuntan a temas que destacan por la relación con el canibalismo dentro de la producción daliniana, como son la pareja de *El Ángelus*, el espectro del *sex-appeal* y las formas *art nouveau* (que en breve analizaré).

Uno de los motivos que más se repite en estas obras tempranas es el de la mujer-jarra, con el que Dalí parece referirse literalmente a la concepción de Freud de la mujer como contenedor. Su acogida, sin embargo, no es pacífica, a juzgar por los afilados dientes con los que el artista ha representado a estas mujeres, que las convierten en recipientes castradores. *Los primeros días de la primavera* (1929, fig. 94) hace explícita la voracidad de las mujeres-jarra, con una de ellas mordiendo y tirando de la piel de un rostro masculino, acción que se repite con los mismos personajes en *Phantasmagoría* (1929, fig. 93), donde ya vemos correr la sangre. Más que vaginas *dentatas*, las mujeres-jarra son trasuntos de mantis, capaces de devorar a su víctima entera y, como ellas, comienzan esta tarea por la cabeza.

El rostro atacado en estas dos obras es el conocido autorretrato blando del artista, consagrado en *El gran masturbador* (1929) y recurrente en otras obras de este período. Dalí suele representarlo junto a un gran saltamontes (o langosta), insecto al que el artista tenía pavor y en el que no nos cuesta reconocer una variante mántida, presente como está en estas escenas de devoración masculina y por situarse estratégicamente en el lugar de la boca de los autorretratos, que no está dibujada. Dalí había pintado *El gran masturbador* nada más conocer a Gala, un comienzo, recordémoslo, marcado por su miedo a correr la misma suerte que el macho de la mantis, por eso el artista se autorretrata como víctima en ésta y otras obras. Significativamente, un anzuelo perfora aquí su rostro, como si hubiera sido pescado y fuera a acabar en las cocinas del amor. En *Retrato de Paul Éluard* (1929, fig. 98), el Dalí blando se fusiona con la imagen del saltamontes y aparece convertido clara-

109 Agustín Sánchez Vidal se propone descifrar las claves de este “idiolecto” en *Buñuel, Lorca, Dalí..., op. cit.*

mente en un pescado¹¹⁰. A Gala la representa como una especie de mujer-jarra en *Gala* (1931, fig. 96), donde también vemos al Dalí blando con su correspondiente saltamontes. De nuevo el referente autobiográfico, esta vez muy claro con Gala incluida en forma de fotografía-collage, aunque esto no llegue a anular el estatus mítico con el que el pintor quiere rodear a la voracidad femenina.

Otro de los elementos que se repite en las obras de estos años es el león, que puede considerarse un eco de la naturaleza voraz de las mujeres-jarra. De hecho, hay ocasiones en las que el artista representa unidas estas dos figuras, continuándose la una en la otra, como en *Retrato de Paul Éluard* (1929), *Los placeres iluminados* (1929) o *Monumento imperial a la mujer-niña* (1929, fig. 97). Un león de lengua fálica sugiere unos genitales masculinos atrapados entre unas fauces en *El gran masturbador*, algo que ya vimos a propósito de algunas obras de Picasso, mientras que en *La acomodación de los deseos* (1929, fig. 95) el león aparece repetidas veces y una mujer-jarra, esta vez más tranquila, convive junto a otros jarrones.

Algunas de estas obras ofrecen una de las imágenes de voracidad del sexo femenino preferidas por el artista, los hormigueros, que insisten en la unión del sexo y la muerte, ya que las hormigas se asocian a los cadáveres en descomposición¹¹¹. *Un perro andaluz* también recurre a esta asociación a través de una serie de fundidos que encadenan la mano con las hormigas, un vello axilar (masculino), un erizo de mar y el personaje del andrógino, que muere tras tocar con un palo una mano mutilada; sexualidad y muerte siguen en estrecho contacto.

En *La fuente* (1930), las hormigas ocupan el lugar de la boca de un rostro femenino, esculpido en el elemento que da nombre al cuadro; de nuevo encontramos esa idea de la mujer como contenedor y el carácter voraz de su sexo, así como a la mujer-jarra, al león y hasta tres saltamontes entre los personajes de este cuadro. En medio de todas estas referencias a la voracidad femenina, el artista ha representado la hostia y el cáliz cristianos, que también aparecen en la explícita *La profanación de la hostia* (1929). Dalí convierte así la asimilación del cuerpo de Cristo en una ingesta caníbal de connotaciones eróticas, incluso homoeróticas, como sugiere esta última obra, en la que es un Dalí blando quien muerde la hostia hasta hacerla sangrar.

110 Cabría introducir aquí el episodio de la *Vida secreta* de Dalí que se refiere a su horror por las langostas, para él inexplicable. Cuenta que, siendo niño, en principio las adoraba y salía a perseguirlas, hasta que un día, agarrando en la mano un pececillo baboso de los que tanto le gustaba atrapar, descubre horrorizado que las langostas tienen su misma cara y desde entonces pasaron a desatar en él un auténtico pavor. Ver Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Antártida, Barcelona, 1993 y *Obra completa, op. cit.*, vol. I.

111 En *Los primeros días de la primavera* (1929), Dalí sustituye las hormigas por un enjambre de moscas, que salen de una cabeza femenina convertida en genitales, mientras en *Combinaciones* (1931), la asociación de genitales femeninos y hormigas se hace ya totalmente explícita.

No sólo ellas...

Me gustaría rescatar ahora el cuadro *El Ángelus arquitectónico de Millet*, en el que la pareja está representada a partir de unas rocas. En una reconocemos la postura espectral de la mantis, aunque es la otra formación rocosa, presumiblemente masculina, la que ataca esta vez, con un apéndice en forma de vara que podría asimilarse a un pene, una escena que recuerda a *La pareja* (1929) de Giacometti. ¿Estamos en este caso ante una mantis castigada? Quizás sí, y tal vez por eso Dalí invierte la posición de la pareja respecto al cuadro original de Millet. Pero el sentido de la escena no está tan claro. También podríamos pensar que la vara está siendo engullida por la roca-mantis... Entonces, ¿quién ataca a quién? ¿No se trataría más bien de una agresión mutua, con iguales intenciones voraces?

Éste y otros cuadros, como el recién mencionado *La profanación de la hostia*, anuncian lo que estábamos esperando: en el universo daliniano el canibalismo no es prerrogativa del género femenino, lo que desembocará en la perversión de las diferencias sexuales, tal y como vimos a propósito de las obras de otros artistas en nuestro recorrido anterior.

Dos obras de Dalí que ya cité, *Monumento imperial a la mujer-niña* y *Las acomodaciones de los deseos* incluyen una escena similar que llama mi atención: un hombre barbudo muerde la mano de un joven, pareja en la quizás que se representa a un padre y un hijo¹¹². En *El juego lúgubre* (1929), además, el hombre barbudo posee una boca que se abre como unos genitales femeninos, cuyas formas se insinúan en múltiples elementos del cuadro¹¹³. Por otra parte, el saltamontes que antes mencionaba ha sido relacionado por el propio artista con su padre y puede verse así como un doble masculino de la mantis. Es más, podríamos entender este insecto como un ser híbrido, cuyo sexo resulta indiferente, siendo su potencial castrador lo más destacable, paternal y femenino al mismo tiempo.

A través de imágenes como estas, Dalí convierte al hombre en caníbal y traslada el sentido castrador de la vagina *dentata* a la figura del padre. Por eso afirma que el mito de *El Ángelus* no es sino “la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos”¹¹⁴. Aquí nos topamos con el reverso del asesinato del padre edípico a manos del hijo: un padre atemorizador que pretende deshacerse de su vástago. El artista se identifica con el hijo que, en su caso, es víctima de una multitud de padres: Salvador Dalí Cusí, Breton y Picasso. Dalí repre-

112 Cabe señalar que este cuadro se reprodujo en el número 12 de *La Révolution surréaliste* (1929) y de él se destacaba precisamente el detalle del hombre que muerde la mano al joven. Este número también reprodujo *Los placeres iluminados* (1929), en el que vemos uno de los autorretratos blandos del artista y un saltamontes cercano.

113 Incluso los sombreros, que Freud considera un símbolo sexual masculino, aparecen aquí con formas que insinúan los femeninos, como también ese sombrero fotografiado por Man Ray que Krauss describe como “sonrisa genital” en *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 175.

114 Salvador Dalí, *El mito trágico...*, *op. cit.*, pág. 168.

sentará a este padre destructor y caníbal a través de la figura de Guillermo Tell, que con la famosa manzana convierte a su hijo en un blanco comestible¹¹⁵. En su obra *Guillermo Tell* (1930, fig. 101) nos encontramos con una mujer-jarra-león, pero es la figura masculina y barbuda la que sostiene unas tijeras castradoras.

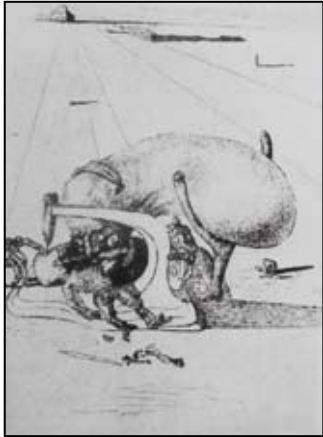
Sin embargo, a pesar de imágenes como la anterior y de los escritos del artista, en los que se vuelca en el carácter furioso y vengativo del padre, cierta ambigüedad preside las relaciones paterno-filiales en su obra. Como apuntaba Masson en relación a las *Masacres*, podemos decir que hay pena en el padre sacrificador, que actúa involuntariamente a pesar de su determinación, por eso Dalí no enfatiza los gestos violentos entre padre e hijo, sino los amorosos, aunque lo hace de un modo que abre paso a la ambigüedad sexual de los personajes. Más que abrazar al hijo, el padre parece acosarlo y hacer que éste esconda la cara de vergüenza o desesperación, como vemos en varias obras que incluyen esta pareja masculina, por ejemplo, *La profanación de la hostia* o *Recuerdo de la mujer niña*, (1932), donde Tell se ha convertido en una grotesca figura con pechos femeninos.

En *El enigma de Guillermo Tell* (1933, fig. 100), éste adquiere los rasgos de Lenin, mientras su cuerpo se extiende en protuberancias que lo acercan al espectro del *sex-appeal*, convirtiéndolo en una suerte de mantis sexualmente híbrida. La chuleta cruda, semejante a la que vimos en alguna obra de Masson, pretende impedir que sus apetitos caníbales se ceben con Gala y Dalí, representados en una pequeña cáscaras de nuez a los pies de la monumental figura¹¹⁶. Una forma de expresar los conflictos que por aquel entonces el artista mantenía con su padre debido a su relación con Gala.

La hibridación sexual presente en estas imágenes de Guillermo Tell nos traen una escena de *Un perro andaluz*, donde la boca del joven protagonista se transforma en algo parecido a un pubis femenino, en la secuencia de la mariposa-calavera: él se lleva la mano a la boca, como si esta mariposa se le hubiera metido dentro, entonces retira su mano y su boca desaparece con ella; la joven, contrariada, remarca la suya con un pintalabios, momento en el que aparece pelo en el lugar

115 Dawn Ades, "Dalí and the Myth of William Tell" en Dawn Ades y Fiona Bradley (eds.), *Salvador Dalí...*, *op. cit.*

116 El motivo de la chuleta se repite a lo largo de la obra de Dalí, relacionándose con los apetitos caníbales. Es muy conocido, por ejemplo, su *Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre el hombro* (1933), que el artista describía como una especie de aperitivo a degustar previamente al plato principal, Gala. A ella precisamente le dedicaría un poema titulado "Me como a Gala" (1932-36), recogido en *Obra Completa, op. cit.*, vol. III. En este poema, Dalí propone el canibalismo como una forma de unión, casi comunión, para hacerse uno con su amada y formar esa entidad por él perseguida: Gala-Salvador Dalí. Para un comentario sobre el motivo de la chuleta en Dalí, ver Guillermo Carnero, "La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí", *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989.



99. Salvador Dalí, ilustraciones para *Los cantos de Maldoror: Canibalismo* (izq.) y *Burócrata y máquina de coser* (dcha.), 1933.



100. Salvador Dalí, *El enigma de Guillermo Tell*, 1933.



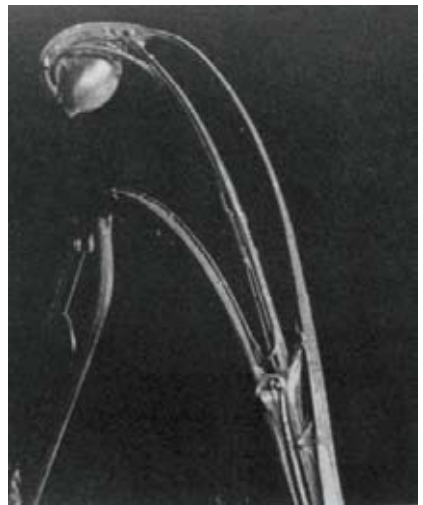
101. Salvador Dalí, *Guillermo Tell* (detalle), 1930.



102. Salvador Dalí, *Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont*, 1934.



103. Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933.



104. Brassai, *verja del Metro de París, Minotaure*, nº 3-4, 1933.

de la de él¹¹⁷. El presagio de muerte que traía la mariposa se une a la alusión a una vagina *dentata* que, no obstante, aparece en el cuerpo de él.

Aparte de Guillermo Tell, Dalí nos ofrece otros padres voraces. En una de las ilustraciones de *Los cantos de Maldoror* (1934, fig. 99), un hombre de cráneo protuberante cose a un bebé que agarra brutalmente con sus dientes. Sus bigotes y pelada cabeza nos recuerdan a otro personaje recurrente en su obra, el burócrata (también presente en estas ilustraciones). Volvemos a encontrarlo, por ejemplo, en una obra titulada *Canibalismo de los objetos* (1932), donde aparece comiéndose un zapato, ese sustituto fetichista del pene, rodeado de varias figuras del espectro del *sex-appeal*, tanto masculinas como femeninas. Para Dalí, todos devoran y se ofrecen a la devoración.

Es el deseo el que es caníbal

Cabría afirmar que lo que Dalí quiere expresar es la naturaleza caníbal del deseo, independientemente del sexo u orientación sexual de los individuos. Por eso proclama, nada menos, que “la belleza será comestible o no será”¹¹⁸. Aquí corrige la conocida sentencia de Breton, que hacía del deseo el alma de la belleza, para caracterizar este deseo como caníbal y convertir la belleza en algo más perverso y apremiante. Nada extraño, ya que “la belleza no es más que la suma de conciencia de nuestras perversiones”¹¹⁹, de manera que si el deseo ha de regir nuestra existencia, como querían los surrealistas, Dalí nos advierte que habrá que ser consecuentes con todas sus implicaciones.

La frase sobre la belleza comestible está recogida en su texto sobre el *modern style*, en el que descubre un ejemplo más de los impulsos caníbales¹²⁰. Los motivos que le llevan a defender este estilo son, desde luego, extraplásticos, pues lo que le interesa es que ha dado lugar a una arquitectura erotizable, capaz de despertar una especie de “hambre original”¹²¹. Por eso no le parece desacertada la recurrente comparación de estos edificios con pasteles. El deseo erótico que se materializa en ellos se une al apetito que despiertan y ¿qué es lo que tenemos? Una de las secretas aspiraciones de la imaginación amorosa: comerse el objeto de deseo. Ya lo avisa Dalí, estas construcciones responden a “los más turbios, descalificados e

117 La mariposa calavera aparece en un cuadro de William H. Hunt al que Dalí presta especial atención en su artículo “El surrealismo espectral del eterno femenino prerrafaelita”, en el que, como veremos, las mujeres prerrafaelitas adquieren un carácter mántido.

118 Salvador Dalí, “Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura *modern Style*”, *¿Por qué se ataca...?*, *op. cit.*, pág. 159.

119 *Ibid.*, pág. 159.

120 Sobre la relación de Dalí con la arquitectura *modern style*, ver el catálogo de la exposición *Dalí, arquitectura*, celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Catalunya, La Pedrera, Barcelona, 1996 y comisariada por Juan José Lahuerta.

121 Salvador Dalí, “Sobre la belleza aterradora...”, *op. cit.*, pág. 155.

inconfesables” deseos, los del subconsciente, en los que la pasión se une a la destrucción y un halo mortífero envuelve la belleza y el amor¹²²; su carácter caníbal, no lo olvidemos, conduciría a la desaparición del objeto de deseo.

El texto sobre el *modern style* apareció publicado en la revista *Minotaure*, junto a unas fotografías de entradas (¡bocas!) del metro de París realizadas por Brassai y otras de Man Ray de arquitecturas modernistas de Barcelona (fig. 104)¹²³. En las formas de algunas de estas construcciones descubrimos mantis, la contrapartida de la belleza comestible. Claro que si pensamos que su estilo responde al *modern style*, que despierta ese “hambre original”, ¿no podrían de manifiesto que las temibles devoradoras pueden ser también objeto de ingesta? Al fin y al cabo, el deseo es de una direccionalidad múltiple, por lo que las agresiones caníbales que lo acompañan también han de serlo. Recordemos obras como *El gran masturbador*, donde una típica figura *modern style*, es decir, comestible, aparece encarnada en una mujer que acerca su boca (peligrosamente) a los genitales masculinos de una escultura; o *Gala*, en la que la voraz mujer-jarra es también una forma *art nouveau*.

Dalí relaciona la belleza comestible con la histeria, como hace Breton con su belleza convulsiva, pues entiende que las figuras *modern style* responden a la “escultura histórica” que las enfermas crean con sus poses. No por casualidad, el mismo número de *Minotaure* en el que aparece el artículo sobre el *modern style* publicó un texto y una obra de Dalí titulados *El fenómeno del éxtasis* (1933, fig. 103), relacionados con la histeria¹²⁴. La obra consiste en un *collage* fotográfico en el que vemos mujeres en éxtasis, algunas cercanas a las retratadas por Charcot y, entre otros motivos, incluye un jarrón *modern style*, que parece sugerir que ellas son igual de comestibles y apetitosas. Abundan las fotografías de rostros de mujeres tumbadas y las de orejas (“siempre en éxtasis”, según Dalí), que se disponen como una espiral alrededor de “una cabeza cortada, caída”, como ha señalado Juan José Lahuerta en el libro homónimo que dedica a esta obra¹²⁵.

Mujeres caídas y horizontalizadas (análogas a las mujeres-paisajes que vimos en Masson), rebajadas a un espacio que se contrapone al eje vertical de la racionalidad. Según Krauss, Dalí descubre que “para representar el éxtasis [...] basta con girar la cabeza 180 grados y desplazar el eje del cuerpo de orientación vertical—los ojos, luego la nariz, luego la boca—a una línea horizontal que, curiosamente, culmina en la boca”¹²⁶. Todo un síntoma de los impulsos caníbales que animarían

122 *Ibid.*, pág. 156.

123 Salvador Dalí, “De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture modern’syle”, *Minotaure*, n° 3 y 4, 1933.

124 El texto “El fenómeno del éxtasis” puede encontrarse en Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca...?*, *op. cit.*

125 Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis*, Siruela, Madrid, 2004, pág. 114. El autor analiza pormenorizadamente esta obra y el texto que la acompaña, estudiando el panorama en el que se insertan y su significado dentro de la producción daliniana.

126 Rosalind Krauss, *El inconsciente...*, *op. cit.*, pág. 167.

el éxtasis, corroborado por el hecho de que, al horizontalizar a estas mujeres, sus bocas se han transformado en *sonrisas verticales* dispuestas a materializar sus voraces deseos. “Gire la imagen del cuerpo y obtendrá otra geografía. Una geografía que deshace la forma de la forma humana”¹²⁷. O que la devora hasta hacerla *informe*. Podríamos recordar aquí ese dibujo para *La edad de oro* que mencionaba atrás, en el que Dalí consigue la “boca-coño” que buscaba horizontalizando a la mujer. O la relación que establece entre histéricas y mantis en su libro sobre *El Ángelus*, en función de la actitud “orante” que parecen adoptar tanto este insecto como algunas de las mujeres retratadas por Charcot¹²⁸. Así que estas histéricas son, simultáneamente, objetos del deseo (*comestibles*) y agentes del deseo (*devoradoras*). Como las “deseables y espantosas” mujeres prerrafaelitas, cuyo eterno femenino espectral sugiere la voracidad de la mantis, pero a la vez son comestibles. Eso sí, son “seres que al comerlos producirían más terror y angustia”¹²⁹.

La belleza será comestible o no será, había dicho Dalí, e inauguraba así un juego de canibalismos cruzados en el que la belleza se convierte en “una brutal llamada a la posesión”¹³⁰. Dejando definitivamente atrás las cándidas metáforas amorosas del surrealismo más ortodoxo.

Cambio de perspectiva: mujeres representando la voracidad femenina en el contexto surrealista

Las imágenes de la mujer agresiva (y comestible) que van a aparecer en este apartado y en el siguiente capítulo están realizadas por mujeres artistas que nos proponen un uso alternativo de estas figuras, capaz de transformar las grietas abiertas por los surrealistas en auténtica estrategia de resistencia antipatriarcal. ¿O acaso este uso alternativo no existe como tal? He aquí la polémica con la que me dispongo a abrir el análisis que sigue.

En 1990, Susan Suleiman lanzaba su libro *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, en el que analiza el funcionamiento de la figura “mujer” en los trabajos de ciertos artistas y escritores masculinos, sus pretensiones subversivas y las críticas feministas a estos usos de *lo femenino*¹³¹. Lo que aquí me interesa destacar

127 *Ibid.*, pág. 170.

128 Juan José Lahuerta se refiere a la realización de esta “boca-coño” y establece múltiples relaciones a partir de este motivo en *El fenómeno...*, *op. cit.*, págs. 115 y 116.

129 Salvador Dalí, “El surrealismo espectral del eterno femenino prerrafaelita”, *¿Por qué se ataca...?*, *op. cit.*, pág. 202 (publicado por primera vez en *Minotaure*, n° 8, 1936).

130 Juan José Lahuerta, *El fenómeno...*, *op. cit.*, pág. 56.

131 Susan Suleiman, *Subversive intent...*, *op. cit.*

es su sugerente interpretación sobre el diálogo que ciertas artistas entablarían con sus colegas masculinos, que ella entiende en términos de “doble lealtad” [*double allegiance*], es decir, ni desde la completa adhesión ni desde la resistencia absoluta, sino compartiendo algunos de sus presupuestos sin dejar por ello de criticarlos.

La autora también ha caracterizado este diálogo a partir del mimetismo, ya que ellas repetirían la imagen de la mujer propuesta por los hombres, aunque desde una posición autoconsciente que hace de esta repetición una cita irónica o paródica. Luce Irigaray, otra autora que ha reclamado el mimetismo como estrategia, lo explica así: “significa re-someterse [...] a ‘ideas’, en particular ideas sobre ella misma, que son elaboradas por la lógica masculina, pero para hacer ‘visible’, por un efecto de repetición lúdica, lo que se supone debía permanecer invisible”¹³².

Suleiman se centra en el caso surrealista en un artículo posterior, “Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-garde”, comentando la obra de artistas contemporáneas al movimiento surrealista y otras más actuales, como las de Francesca Woodman o Cindy Sherman, que dialogan con los artistas desde lo que califica de un “sí, pero...” [*yes, but...*]¹³³.

Rosalind Krauss, por su parte, ha sido muy crítica con las ideas de Suleiman y así lo expresa abiertamente en una de sus últimas publicaciones, *Bachelors*:

“la idea de la especificidad de género del autor, o más bien, la certeza de que el género necesariamente divide la población de autores, de tal forma que las mujeres artistas sólo pueden compartir la visión de los hombres a partir de la conspiración con la mirada masculina o bien mediante la ironía, mediante el recurso distanciado del “mimetismo”—en el que la imitación se ejerce de manera autoconsciente como gesto apotropaico—es algo que quiero contestar ya desde la introducción de un libro sobre la producción de mujeres artistas”; una introducción que dedica a las artistas Claude Cahun y Dora Maar¹³⁴.

Para Krauss, estas artistas comparten tropos visuales y psicológicos empleados por los hombres sin mostrar el menor ápice de ironía. Lo que a su parecer se produce es una convergencia de intereses, sin “peros”, y en el caso concreto del surrealismo esto es así porque las obras de los artistas no le parecen misóginas, sino un ataque a la autoridad patriarcal, de manera que las artistas no tendrían

132 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, *op. cit.*, pág. 76. Esta estrategia recuerda al procedimiento de la parodia empleado por la vanguardia antropofágica, al que me referí en el Capítulo 2.2.

133 Susan Suleiman, “Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-garde” en Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images...*, *op. cit.*, pág. 132. Suleiman prefiere utilizar el término “diálogo” para referirse al intercambio que se da entre artistas y así eludir términos como “herencia”, “propiedad” o “recepción”, que implican un modelo patriarcal de influencia. Se trata, además, de un diálogo que ella califica de “bajtiniano”.

134 Rosalind Krauss, “Claude Cahun y Dora Maar: By Way of Introduction”, *Bachelors*, *op. cit.*, pág. 18.

necesidad de distanciarse de ellas. Krauss se une a la opinión que Foster expresa en “Armor Fou”, entendiendo las imágenes de la mujer como un ataque al ego masculino, a la centralidad e integridad de su imagen y a la armadura de su psique. Asimismo, la autora tiene muy en cuenta el potencial deconstructivo del proyecto surrealista, epitomizado en lo *informe*. Estando el género en el corazón de este proyecto, resultaría ser uno de los conceptos que más se desnaturaliza y cuestiona.

Puedo estar de acuerdo con Krauss en que el surrealismo dio lugar a imágenes lo bastante matizadas como para no tacharlas de absolutamente misóginas; también en que muchas de ellas ponen en funcionamiento la operación de lo *informe* y atacan así a las categorías instituidas por el discurso patriarcal. Pero no comparto que, dentro del surrealismo, no existan diferencias en el uso que hombres y mujeres realizan de un repertorio similar¹³⁵. Pienso que no es irrelevante quién está detrás de las imágenes que proponen la representación de la mujer como mantis o la de su cuerpo “torturado” y desidealizado. Nos encontramos con una situación semejante a la que analicé a propósito del uso del estereotipo del caníbal; es muy diferente manejar estereotipos que se imponen a otros que hacerlo con los que se imponen a uno mismo. En mi opinión, el ataque al ego masculino que realizan los artistas del surrealismo es necesariamente distinto al de las mujeres, pues ellos se identifican parcialmente con la identidad dominante que pretenden atacar. Por otra parte, me parece que Krauss cae en una cierta instrumentalización de lo femenino, que ya tuve oportunidad de criticar, y olvida la ambivalencia de ciertas imágenes, en las que también está presente la convergencia con una mirada misógina.

Para apoyar mi argumento, me gustaría comentar unas fotografías de Dora Maar a las que también recurre Krauss, *Piernas I y II* (1935, figs. 105 y 106), que nos remiten a esas fémias que son *todo piernas*, las mantis¹³⁶. En estas imágenes, Maar retrata al cuerpo femenino en una posición extrema que ofrece una visión claramente erótica, mientras lo reduce a un par de piernas entreabiertas, bien estiradas y tensas, que hacen que el cuerpo adquiera una apariencia fálica. Este efecto se hace más pronunciado en una de las fotografías, que acentúa el extrañamiento de las piernas con respecto al cuerpo al borrar la unión entre ellas y dejar un espacio en blanco, atravesado por un mechón de pelo.

Para Krauss, estas imágenes son comparables a aquellas en las que Hans Bellmer representa a la mujer reducida a piernas, mostrándola “como profundamente amenazante: la imagen misma de la Medusa en todo su peligro castrador”¹³⁷; Maar participaría de los tropos de la mantis, la Medusa o la amenaza de castra-

135 También Foster parece más próximo a esta opinión en textos recientes, como en el capítulo “A Little Anatomy”, *Prosthetic Gods*, *op. cit.*, donde habla de tipos compartidos igualmente por hombres y mujeres dentro de la fotografía surrealista, desarrollando las ideas que expuso en su texto “Violation and Veiling in Surrealist Photography...”, *op. cit.*

136 En su libro, Krauss se refiere a ellas como *Untitled* (1936).

137 Rosalind Krauss, *Bachelors*, *op. cit.*, pág. 19.

ción sin ninguna ironía, lo que vendría a cuestionar el carácter supuestamente misógino de todos estos elementos.

Sin embargo, Bellmer crea una atmósfera siniestra que sugiere un erotismo de oscuras implicaciones, donde las muñecas quizás representen una amenaza, pero también a seres frágiles y torturados. Maar, por su parte, trabaja a partir de “un erotismo directo, sin ambages”, con una mujer fuerte en su postura atlética que se ofrece sin complejos¹³⁸. Si las imágenes de una y otro evocan la de una mantis castradora, habría que decir que en las de Maar se muestra triunfante, mientras Bellmer expone sus propios temores y eventuales reacciones violentas, por lo que su intención queda mucho más ambigua. Además, no puedo dejar de ver cierta ironía en las fotos de Maar, sobre todo considerándolas juntas y viendo cómo ha recortado la entepierna en una de ellas, castrando lo incastrable, para después colocar una especie de plumero en su lugar. Así marca también su diferencia respecto a las celebraciones de la mantis representadas por los hombres.

Un humor fresco atraviesa muchas de las obras sobre la agresividad femenina y la castración realizadas por las artistas, a diferencia de las de ellos, en las que el humor, cuando aparece, es denso y lúgubre. Mucha ironía hay, desde luego, en los dibujos eróticos que Toyen realizó durante los años 30¹³⁹. En uno de ellos (*Sin título*, 1930, ver fig. 107), unas figuras masculinas con aspecto de tótem parecen atemorizadas ante la posibilidad de ser engullidas por una gran piedra vaginal, que ya está devorando un manojo de plátanos de claras resonancias genitales. ¿Devorar al tótem, como si de una nueva rebelión de la horda fraterna se tratara? Esta vez, eso sí, la rebelión partiría de las mujeres. La explícita representación vaginal que encontramos aquí vuelve a aparecer en *Hermaphrodite au coquillage* (1932, ver fig. 107), en la que la artista convierte una caracola en sexo femenino, como ya vimos en Masson, pero lo hace de un modo tan literal que parece burlarse de este tipo de símbolos, mientras llena la escena de ambigüedad al proponer la figura del hermafrodita.

En un dibujo muy posterior (*Sin título*, 1972), procede a un tipo de literalización similar con una mantis, transformada claramente en genitales femeninos dispuestos a devorar a un macho incauto. En segundo término, una pareja de lince ilustra una explicación sobre su propio ritual de apareamiento y añade una nota de humor disfrazada de rigor científico.

El fantasma de la castración aparece en otras obras de Toyen, sobre todo en las que representa penes aislados, como si sólo le interesara esta parte del cuerpo

138 Victoria Combalá, “Dora Maar: vida y obra” en *Dora Maar Fotógrafa*, Centre Cultural Bancaixa, Valencia, 1995.

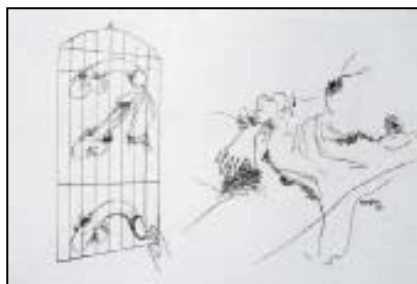
139 Sobre Toyen, ver el catálogo *Toyen, une femme surréaliste*, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, 2002. Los dibujos eróticos a los que me refiero fueron realizados para la *Erotická revue*, revista checa editada entre 1930 y 1933 que, sin embargo, no llegó a ser distribuida por considerarse obscena. Entre los dibujos de Toyen, hallamos uno en el que los ojos y labios de un rostro femenino son sustituidos por sus genitales, creando deslizamientos similares a los que ya vimos en los hombres artistas.



105. Dora Maar, *Piernas I*, 1935.



106. Dora Maar, *Piernas II*, 1935.



107. Toyen (de izq. a dcha.): *Chica joven que sueña* (1930), *Sin título* (1930), *Hermaphrodite au coquillage* (1932) y *Sin título* (1936).



108. Meret Oppenheim, *Guantes de piel con dedos de madera*, 1936.



109. Meret Oppenheim, *Ma governate—My Nurse—mein Kindermädchen*, 1936.



110. Meret Oppenheim, *Pintura votiva (Ángel destructor)*, 1931.

111. Meret Oppenheim, *Festín canibal*, 1959.



masculino. En *Chica joven que sueña* (1930, ver fig. 107), por ejemplo, las ensoñaciones de la joven aparecen flotando en forma de globos y muestran numerosos penes en erección, que pervierten tanto el aspecto infantil y delicado de su sexualidad como el del propio trazo dibujístico. En otras imágenes, los penes aparecen dotados de vida propia, destinados a divertir y satisfacer a la mujer, como cuando los representa realizando números de circo o como pajarillos enjaulados ante una mujer que se masturba (*Sin título*, 1936, ver fig. 107). Toyen desdramatiza la castración, transformando los miembros mutilados en juguetes o mascotas y, a diferencia del erotismo cargado de crueldad de sus colegas masculinos, lo hace de una forma lúdica y placentera¹⁴⁰.

Meret Oppenheim es otra artista que recurre con frecuencia a la ironía en sus trabajos¹⁴¹. En *Guantes de piel con dedos de madera* (1936, fig. 108), unos toscos guantes de pelo animal transforman las manos femeninas que asoman, con sus uñas cuidadosamente pintadas de rojo, en unas garras. En un dibujo anterior, *Pintura votiva (Ángel destructor)* (1931, fig. 110), la artista plasmaba la ferocidad de estas garras, representando a una mujer que acaba de decapitar a un bebé con un gesto de su mano, con las uñas nuevamente pintadas de rojo. Ya lo sabemos por Leiris, la civilización encubre un salvajismo latente que se manifiesta en signos preciosos como unas uñas rojas y amenaza con emerger en cualquier momento¹⁴².

No obstante, hay en el trabajo de Oppenheim una escenificación de esta supuesta ferocidad femenina, un exceso de engaño; no sólo se visten los guantes de pelo, sino los dedos femeninos, prótesis de madera ineludibles para el que se pone el guante¹⁴³. De este modo, la artista parece expresar el carácter postizo y construido no sólo de la agresividad de la mujer, sino de cierta forma de entender

140 Ver al respecto Karel Srp, “Souvenirs de souvenirs” en *Toyen... op. cit.*

141 Sobre Meret Oppenheim, ver los siguientes catálogos: Therese Bhattacharya y Matthias Frehner, *Meret Oppenheim: retrospective*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007; Jacqueline Burckhardt y Bice Curiger (eds.), *Beyond the teacup/Meret Oppenheim*, Independent Curators Incorporated, Nueva York, 1996; Stuart Morgan [et al.], *Meret Oppenheim, Retrospectiva*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.

142 Michel Leiris, “Civilisation”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929.

143 La artista también realizó unas sandalias siguiendo un procedimiento similar, con dedos postizos de madera y apliques en piel.

la feminidad, que aparece aquí como mascarada¹⁴⁴.

El uso de la piel nos remite a su archiconocida obra *Desayuno en pieles* (1936)¹⁴⁵, que transforma el juego de café en un fetiche que alude veladamente al sexo femenino. Recordemos al respecto que Freud asociaba las pieles al vello púbico y a la mujer con un contenedor. Resulta interesante pensar que la artista ha revelado nuevos significados precisamente vistiendo el objeto. Ante tantos fantasmas de castración, no deja de ser irónico que en este caso sean los genitales femeninos-taza los que estén amenazados ante el gesto de llevárselos a la boca. Claro que las sensaciones ambivalentes de atracción y repulsa que despiertan los contrastados elementos de este objeto podrían ayudar a protegerlo de un eventual consumo. Por su parte, Lourdes Santamaría Blasco ha señalado que no es sólo la mirada masculina la que sexualiza el objeto, sino también la femenina, y asocia el uso de la piel con la cabellera cortada, feminidad castrada a favor de la androginia¹⁴⁶.

En *Ma gouvérnate—My Nurse—mein Kindermädchen* (1936, fig. 109), la artista vuelve a proponer la ingesta del objeto femenino fetichizado, al servir unos zapatos de fino tacón, fetiche por antonomasia, como si se tratara de una vianda al horno, que también sugiere una mujer de muslos apretados y en *bondage*. En esta obra y la anterior, la artista literaliza la función del fetiche: si son sustitutos para llenar una ausencia (o curarla, como una enfermera), entonces nada mejor que interiorizarlos por asimilación, como haría el melancólico¹⁴⁷. ¿Mujer en bandeja,

144 Remito al conocido texto de Joan Rivière, “Womanliness as a masquerade” (1929) [La feminidad como mascarada], que puede encontrarse en Joan Raphael-Leff y Rosine Jozef Perelberg (eds.), *Female Experience. Three Generations of British Women Psychoanalysts on Work with Women*, Routledge, Londres/Nueva York, 1997. La mascarada sería una estrategia de defensa adoptada por las mujeres que se han introducido en el mundo laboral y han adoptado los conceptos y comportamientos propios de quienes lo rigen, los hombres. Tratarían entonces de disimular esta masculinización con una mascarada, exagerando los rasgos de su feminidad, para evitar el castigo por haber invadido parcelas masculinas. Para un comentario al texto de Rivière, ver Stephen Heath, “Joan Rivière and the Masquerade” en Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, Londres, 1986 (donde también se encuentra el texto de J. Rivière) y Judith Butler, “Lacan, Rivière y las estrategias de la mascarada” en *El género en disputa...*, *op. cit.*

145 En realidad, este título se lo debemos a André Breton, que aludía tanto a la conocida obra de Manet *Desayuno sobre la hierba* como al libro de Leopold von Sacher-Masoch *La Venus de las pieles*. Por su parte, Oppenheim comenta que la idea para esta obra sobrevino por casualidad, un día que estaba en el Café de Flore con Picasso y Dora Maar. Oppenheim elogió un brazalete forrado en piel que Maar llevaba y Picasso sugirió que todo podría cubrirse con piel, a lo que Oppenheim respondió: “también este plato y esta taza de aquí”.

146 Lourdes Santamaría Blasco, “Historia de O(ppenheim)” en Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante (eds.), *Miradas...*, *op. cit.*

147 Me reservo el análisis de la relación entre canibalismo y melancolía para otro apartado. Quede aquí apuntada, no obstante, esta observación. Sobre la definición del fetiche como sustituto del objeto sexual, que parte de Sigmund Freud, ver su texto “Fetichismo”, *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 3.

lista para ser consumida por el deseo masculino? No está tan claro. Para Aliaga, el título es importante y “sugiere que quien se presta a ser consumida es una mujer que acata los deseos en concreto de su aya, de lo que se podría inferir una connotación lésbica”¹⁴⁸. Un aya como la que cuidó de Oppenheim y su hermana.

En esta obra también aparece la conocida relación entre el cuerpo femenino y los alimentos, que se hace explícita en una *performance* posterior, *Banquete primavera*, también llamada *Festín caníbal* (1959, fig. 111), que tuvo lugar en una casa con un pequeño grupo de amigos comiendo encima del cuerpo de una mujer desnuda¹⁴⁹. Breton, entusiasmado con esta obra, insistió a Oppenheim para que la repitiera en la que sería la última exposición internacional surrealista, *Exposition Internationale du Surréalisme, EROS* (Galería Daniel Cordier, París, 1959). Aunque la artista se negó, le permitió recrearla. Pero los dos tenían en mente ideas muy distintas de lo que representaba la obra, lo que se refleja en el hecho de que Breton convirtiera la acción en un espectáculo público, lejos del carácter íntimo que Oppenheim le había otorgado, quien quedó decepcionada con la reposición de su obra. Además, la mujer real fue sustituida por un maniquí con el rostro pintado de oro y los comensales por maniqués vestidos.

Espero que estas obras hayan sido suficientes para demostrar que sí existen diferencias entre las representaciones masculina y femenina del canibalismo amoroso. Las artistas se apropian de la imaginería erótica masculina y de los fantasmas sexistas que convierten a la mujer o bien en objeto de consumo o en ser feroz y castrador. Ellas pervierten estas imágenes exagerándolas, literalizándolas o, simplemente, usurpándolas. Parodian el temor masculino hacia la vagina *dentata* y presentan a la mujer como sujeto del deseo. Santamaría Blasco señala que “lo que sorprende y atemoriza a los hombres es que sea la propia mujer la que interprete y recree al fantasma de la mujer devoradora por excelencia”¹⁵⁰. De este gesto y sus consecuencias tratará el capítulo que se abre a continuación.

148 Juan Vicente Aliaga, “El deseo como arma...”, *op. cit.*, pág. 163.

149 La obra varía de título según las fuentes, que a veces simplemente la denominan *Festín*. La acción volvió a representarse en Milán en 1992, esta vez con una mujer real, dentro de un programa televisivo llamado “Fuori Orario”, tal y como indica Lourdes Santamaría Blasco en “Historia de O(ppenheim)”, *op. cit.*, nota 9, pág. 186.

150 *Ibid.* pág. 181.

MUJERES REPRESENTANDO A MUJERES CANÍBALES (Y COMESTIBLES)

Louise Bourgeois y *La destrucción del padre*

Siguiendo con mi procedimiento anacrónico, en este capítulo voy a sacar a la mantis del contexto surrealista para trasladarla al presente, como hace Suleiman con otros tropos surrealistas. Esto nos permitirá considerar las representaciones surrealistas bajo una nueva perspectiva, al tiempo que entenderemos obras más recientes en diálogo crítico con su pasado. Además, pretendo abrir la figura de la mantis a un significado más amplio, no sólo como metáfora de la mujer que anula a su pareja, sino de la que desafía toda estructura de poder patriarcal a partir de las pulsiones agresivas.

¿Es posible presentar a la mujer caníbal como estrategia de resistencia frente al dominio masculino? Así lo creo y para demostrarlo, voy a abrir este capítulo con una obra que considero paradigmática en este sentido: *La destrucción del padre* (1974, fig. 112), cuya autora, Louise Bourgeois, nos servirá también de enlace entre el surrealismo y las generaciones más jóvenes¹. Tal es la repercusión de esta obra, que un libro que recopila los escritos más importantes de esta artista lo escoge por título². Comencemos por uno de estos textos:

1 Hay que señalar que Louise Bourgeois ha expresado su rechazo a ser relacionada con el movimiento surrealista, pues su eje patrilinear habría ignorado a muchas artistas como ella. Sin embargo, obras como la que aquí voy a comentar dialogan con algunas poéticas del surrealismo, tal y como me propongo demostrar. Sobre Louise Bourgeois, pueden consultarse Frances Morris (ed.), *Louise Bourgeois*, Tate Publishing, Londres, 2007; Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois*, Nerea, Hondarribia, 2002; *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, MNCARS, Madrid, 1999 y Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1995.

2 Louise Bourgeois, *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923-1997*, Síntesis, Madrid, 2002.

“La mesa del comedor está puesta y se pueden ver todas las cosas que están sucediendo. El padre se jacta ante los presentes de lo importante que es, de todas las cosas maravillosas que ha hecho, de la chusma a la que ha humillado hoy. Pero esta misma escena se repite día tras día, y entre los hijos crece una suerte de resentimiento. Llega el día en el que éstos se enfadan. La tragedia se respira en el ambiente. Ya son demasiadas las veces que el padre ha repetido el mismo discurso.

Los niños lo agarran y lo colocan encima de la mesa. El padre se convierte en la comida; lo trocean y desmiembran y devoran. Y al final nada queda de él.

Si observa con detenimiento, éste es un drama oral. La irritación provino de sus continuas ofensas verbales, y por ello fue liquidado de la misma forma que él había liquidado antes a sus hijos”³.

Estas palabras se refieren a la obra que nos ocupa, la primera de las instalaciones de Bourgeois, que subtitula *La cena*. Aquí la mesa del comedor familiar se ha transformado en una mesa de “disección”, en la que ya no se produce el surrealista encuentro entre el paraguas y la máquina de coser, sino un auténtico banquete caníbal⁴. Las huellas del macabro ritual permanecen: en un extremo, una forma similar a una cabeza, y extendidos como un mantel, otros restos, representados a partir de los vaciados en látex de piezas animales que Bourgeois había comprado en el mercado. La artista rompe claramente con el “acuerdo tácito” entre comensales al que se refiere Elías Canetti, que habla de una “velada amenaza” presente en cada comida: “no somos tan inofensivos. Comemos con tenedor y cuchillo, dos instrumentos que podrían servir fácilmente para la agresión”⁵.

Esta atmósfera tensa es a la que nos trasladan las palabras de la artista. Podemos imaginar a la niña Bourgeois dirigiendo su mirada silenciosa hacia la cabecera de la mesa, donde está sentado el padre, quien no para de presumir y bromear, muchas veces a costa de sus hijos. Los demás también observan, callados, y se van haciendo más pequeños a medida que se infla la verborrea del padre, su autoridad afirmada en el lenguaje. Hasta que un día se rebelan aplicando a esta suerte de Saturno su misma medicina, la agresión oral, con una diferencia significativa: la enunciación será sustituida por el mordisco, por la devoración literal. Ya que el deseo de hablar de la niña Louise y de los otros comensales se ve frustrado por el protagonismo del padre, deciden sublevarse desde un ámbito no verbal, el del mordisco, que es también el del grito, el gruñido o la risa, a los que podemos imaginar acompañando este ataque. Una sublevación que se produce desde los márgenes.

La instalación nos coloca ante una boca, con filas de protuberancias que recuerdan a dientes y una luz rojiza y oscura que recrea el interior de la cavidad

3 *Ibid.*, págs. 57-58.

4 No obstante, recordemos que Dalí había sugerido el componente caníbal del célebre encuentro comparando la imagen de Lautrémont con la pareja de *El Ángelus* de Millet en su libro *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, *op. cit.*

5 Elías Canetti, *Masa y poder*, *op. cit.*, págs. 232-235.

bucal. Pero no se trata de la boca del discurso, sino de la que ya conocemos por imágenes como la de Boiffard o definiciones como la de Bataille, boca caníbal con la que realizar una ofensiva al nombramiento edípico por el sadismo-oral preedípico: en vez de nombrar, devorar. Más allá del episodio autobiográfico, el padre de Bourgeois adquiere una dimensión arquetípica que lo convierte en símbolo de todos sus padres: el marido, los colegas de profesión, las autoridades intelectuales... monopolizadores del discurso a los que esta obra desafía, anulando la lógica del lenguaje y subvirtiendo así la ley del padre. Estos y otros aspectos han sido analizados brillantemente por una autora del entorno *October*, Mignon Nixon, en un artículo fundamental para la elaboración del presente capítulo: “Bad Enough Mother”, donde explora las pulsiones caníbales en la producción de Bourgeois y otras artistas⁶. Volveré más tarde sobre esta autora.

También quiero destacar las aportaciones de Patricia Mayayo, para quien la rebelión fraterna que propone Bourgeois guarda estrechas concomitancias con la fantasía originaria que Freud desarrolla en *Tótem y tabú*⁷. En este sentido, cabe subrayar el aspecto cavernoso de la instalación, oscura y profunda, llena de oquedades y salientes⁸. No obstante, la artista dialoga con esta fantasía para ofrecernos otras soluciones. Recordemos que en la historia de Freud, la muerte del padre real desembocaba en el triunfo del padre simbólico y en la instauración de su ley; como el parricidio acababa sumiendo a la horda fraterna en el caos, sus arrepentidos miembros resolvían totemizar al padre e imponer su norma⁹. En la obra de Bourgeois, en cambio, la devoración del padre significa la derrota absoluta del tirano y la eliminación de su ley. Por eso, son eminentemente las mujeres las que llevan a cabo la revuelta, a diferencia de la fantasía de Freud, en la que la horda subversiva es masculina y las mujeres son sólo objeto de intercambio sexual. Bourgeois, su hermana y su madre (que no aparecía en la cita anterior, pero sí en otras, siendo una figura totalmente ausente de la fantasía freudiana) forman la mayoría

6 Mignon Nixon, “Bad Enough Mother”, *October*, n° 71, invierno 1995. Además de Bourgeois, Nixon analiza obras de artistas como Janine Antoni, Rona Pondick o Rachel Whiteread, relacionándolas con la primera a partir de las teorías de Melanie Klein, que atienden a las pulsiones caníbales y la melancolía. Por otro lado, es interesante señalar que la autora se doctoró con una tesis sobre Louise Bourgeois dirigida por Rosalind Krauss, *Louise Bourgeois and the Logic of the Part-Object, 1942-1982*, donde abordaba en profundidad los asuntos de los que trata el artículo citado. Recientemente, Nixon ha publicado *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2005.

7 Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois*, *op. cit.*

8 Robert Storr pone en relación la obra que nos ocupa con una visita de Bourgeois a las cuevas de Lascaux en los años 60, en su texto “Destruição do pai”, *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*

9 Ver Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, *op. cit.*

femenina que va a desbancar al padre y hacerse con el control¹⁰.

El padre desmembrado y devorado convoca la fantasía retroactiva del cuerpo caótico, *corps morcellé* que dejamos atrás oponiendo la imagen de un cuerpo ideal, según nos cuenta Lacan, pero que puede regresar en cualquier momento¹¹. La integridad paterna se deshace y es devuelta a un estado de fluidez propio de la simbiosis entre la madre y el hijo, ajena a ley del padre. La gruta de la que hablaba se transforma aquí en útero materno y la regresión al mismo en muerte, como ya vimos a propósito de ciertas obras de Masson¹². Pero lo que me interesa destacar es que la obra insiste en el carácter pre-simbólico del ámbito desde el que se lleva a cabo la sublevación, subrayado por la marcada horizontalidad que la recorre. Horizontalidad propia del espacio no jerárquico e inmediato del niño, frente a la verticalidad fálica, regida por el orden y la temporalidad¹³.

La instalación también evoca una gran vagina *dentata*, que en este caso castra al padre para hacerse con el falo significativo que analizara Lacan (no masculino pero sí asociado al hombre), aunque su poder aparece minimizado por la vehemencia del mordisco caníbal¹⁴.

Me gustaría profundizar en el asunto de la vagina *dentata* y la mujer castradora a través de un texto de Barbara Creed relevante para esta investigación, ya que en él se ocupa de lo femenino monstruoso, que engloba a la mujer caníbal¹⁵. Según Creed, la mujer castradora puede llegar a funcionar como un desafío a ciertos preconceptos machistas, en especial para algunos bien arraigados en el pensamiento psicoanalítico, que ha privilegiado la figura de una mujer víctima y castrada frente a la de una mujer fuerte y activa. Para esta autora, “más que consi-

10 He aquí un ejemplo de participación de la madre: “De repente, se producía una tensión máxima, terrible, y lo agarrábamos—mi hermano, mi hermana, mi madre y yo—, los cuatro lo agarrábamos y lo colocábamos encima de la mesa y le arrancábamos los brazos y las piernas: lo desmembrábamos. Y éramos tan felices en esta labor que acabábamos devorándolo. Asunto terminado” en Louise Bourgeois, *Destrucción del padre...*, *op. cit.*, pág. 85.

11 Jacques Lacan, “El estadio del espejo...”, *Escritos I*, *op. cit.*

12 Gaston Bachelard comenta estos aspectos en relación a la gruta y otros espacios uterinos en *La poética del espacio*, *op. cit.*

13 Recordemos que, en el Capítulo 1.1, ya analizamos la horizontal como el eje de la animidad y como una dirección que produce una caída, que además suele vincularse a lo femenino, de manera que *La destrucción del padre* propone también un desafío al estereotipo que une lo femenino a la degradación a partir de la horizontalidad.

14 Lacan insiste en que el falo no debe confundirse con el pene, aunque, como ha señalado Juan Vicente Aliaga, “sería ingenuo pensar que la elección obedezca a una mera casualidad. Claramente podría haber escogido otro vocablo, otro órgano, algo más neutro, a ser posible” en *Orden fálico...*, *op. cit.*, pág. 149. El falo es el significativo principal de todo deseo, relacionado con la falta de la madre (con su castración) y, como tal, nadie lo posee, pero el propio Lacan reconoce que está establecida la fantasía de que los hombres poseen el falo y de que las mujeres lo encarnan para tratar de ocultar su falta.

15 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, *op. cit.*

derar el temor del hombre hacia la mujer castradora imaginaria, Freud se refugia en su teoría de la castración de la mujer [y] concluye que este temor no tiene nada que ver con posibles poderes femeninos—reales o imaginarios. En su lugar, explica los miedos del hombre en términos de carencia de poder en la mujer¹⁶.

Freud reserva el poder activo de la castración al padre para identificarlo con la ley simbólica, mientras que a la mujer le deja la capacidad de aterrorizar por estar castrada, desde una condición pasiva de ser herido y vencido¹⁷. En contraste, la mujer castradora se perfila como una figura triunfante, que doblega al macho mediante la acción y deriva su carácter monstruoso de una amenaza activa¹⁸. Así, la Medusa no aterrorizaría por estar castrada, como se desprende de las teorías de Freud, sino por ser una personificación de la vagina *dentata*. También Theweleit ha criticado la interpretación freudiana que ve en la decapitación de Medusa la herida de la castración y en las serpientes de su cabellera los signos de la falta, empeñándose en suprimir su potencial castrador¹⁹. Realmente, nos dice este autor, esta cabeza no aterroriza por haber sido cortada, sino porque puede morder, y todas esas serpientes simbolizarían los trofeos que de su exitosa acción castradora.

Esta caracterización de la mujer castradora encaja perfectamente con la obra de Bourgeois, a la que ya hemos visto desafiar los prejuicios machistas del psicoanálisis: las mujeres que protagonizan la sublevación para destruir al padre llevan la iniciativa y el mordisco del que se sirven sólo puede ser activo. Creed afirma que “quizás uno debería concluir que aceptar la noción de ‘la mujer castradora’, más que la de ‘la mujer castrada’, no sólo está amenazando a Freud como hombre, sino dañando sus teorías de la envidia de las mujeres hacia el pene, la crisis de castración y el papel que asigna al padre en la transmisión de la cultura”²⁰. No puedo dejar de mencionar aquí ese retrato fotográfico de Mapplethorpe en el que vemos a Bourgeois con su obra *Fillele* [Chiquilla] (1968) bajo el

16 *Ibid.*, pág. 7.

17 Aunque Freud contemple la posibilidad de una mujer castradora, no apura su análisis hasta las últimas consecuencias y siempre reconduce su amenaza al poder castrador del padre. La existencia de leyendas y mitos de la mujer castradora en todas partes del mundo y la evidencia de ciertos casos clínicos forzaron a Freud a considerar esta posibilidad, pero Creed señala que siempre encuentra subterfugios para favorecer la imagen de la mujer como sujeto castrado y no castrador: Medusa como símbolo de castración, tabúes relacionados con la mujer (menstruación, embarazo y parto, virginidad, coito...) que hace depender de su condición castrada, etc. Ver Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, *op. cit.* Las ideas de Freud sobre el mito de Medusa aparecen en “La cabeza de Medusa”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 3.

18 Cabe señalar que Creed diferencia a la mujer castradora de la mujer fálica, indicando que esta última responde a una fantasía confortante de igualdad sexual, pues se trataría de una mujer fetichizada que aplaca la ansiedad de castración negándola, como ya señalé en la nota 70 del Capítulo 3.1. Ver Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, *op. cit.*

19 Klaus Theweleit, *Male fantasies...*, *op. cit.*

20 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, *op. cit.*, pág. 7.

brazo, escenificando de manera burlona la “ansiada apropiación” del pene por parte de una “envidiosa mujer”. Pero el preciado trofeo no aparece como tal, sino como un objeto vulgar, desprovisto de todo poder, con su verticalidad fálica caída a la horizontal. Ahora no provoca reverencia, sino más bien ternura, algo que viene a subrayar el nombre que le ha dado la artista, “chiquilla”, otra manera de desautorizar y burlarse del padre, feminizándolo. *Fillette* pervierte así la diferencia sexual, pero no deja de ser un pene mutilado, castrado, que cuando no lo agarra la artista, cuelga del techo cual carcasa animal en un mercado, como sus esculturas en torno a Jano (1968).

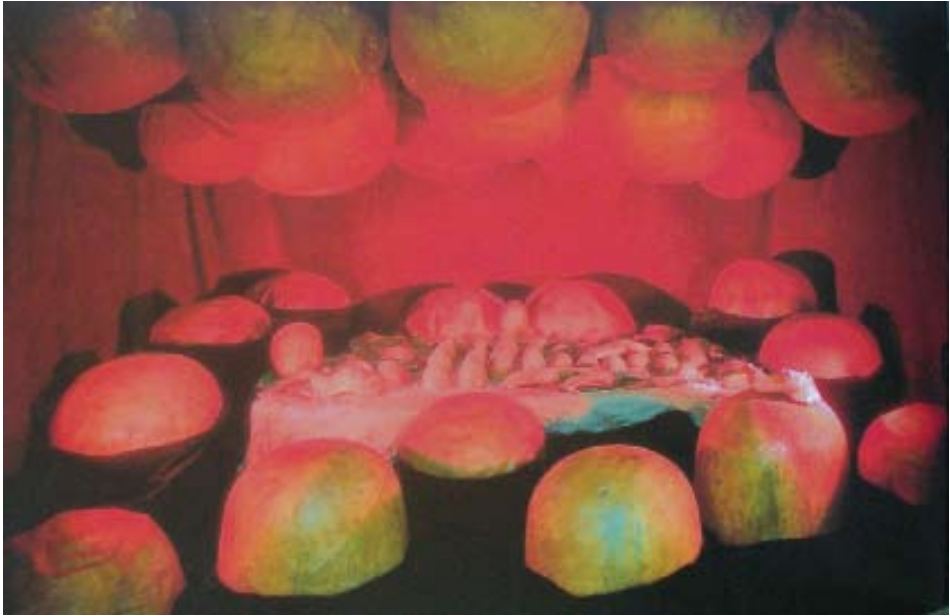
En *La destrucción del padre*, las formas redondeadas y rosadas que proliferan también difuminan los límites entre lo masculino y lo femenino (protuberancias que pueden ser senos, testículos, glúteos...), al más puro estilo *informe*, como ya vimos en algunas obras del surrealismo. A la luz de *Fillette*, podemos ver este gesto bajo un sesgo crítico, pues resulta significativo que cuando lo femenino se masculiniza sea prestigiado (pensemos en la imagen de la mujer fálica), mientras que a la inversa se produce una ridiculización. Borrando las diferencias también se desplomaría la escala jerárquica.

Bourgeois explota estos recursos en una *performance* realizada a partir de una obra claramente afin a *La destrucción del padre*, *Enfrentamiento* (1978, fig. 113), en la que nos volvemos a encontrar con una mesa alargada vestida con formas de látex. Para la *performance*, llamada elocuentemente *Un banquete/Un desfile de modas de partes del cuerpo* (1978), la artista pidió a varias personas que desfilaran en torno a la mesa, vistiendo un traje de látex con múltiples mamas. Entre estas personas, la artista quería un *padre*, “un historiador del arte, un crítico que fuera también un hombre. Así que elegí a G., un especialista en Henry Fuseli. Fue demasiado lejos en hacerse el gracioso. He aquí el macho ridículo. La mayoría de aquellas esculturas [*Fillette*, *La destrucción del padre*, *Arco de histeria...*] desinflan la psique masculina como estructura de poder”²¹. Caricaturizado por la hipertrofia femenina del traje, el hombre trataba de sacar ventaja de la situación haciéndose el gracioso, pero terminaba por desacreditarse. Además, su cuerpo quedaba expuesto a la mirada, algo frecuente en el caso de las mujeres, que en este caso harían de él su banquete.

Si retomamos ahora nuestras mantis surrealistas, sabremos reconocer ese diálogo en términos de “doble alianza” que defendía Suleiman, el que introduce “peros”²². *La destrucción del padre* convoca el fantasma de la mujer castradora, sí, pero para arrebatar la autoridad del falo signifiante a partir del mordisco y desbancar el dominio masculino. Aparecen deslizamientos entre lo masculino y lo femenino, sí, pero tienden a ridiculizar la imagen autoritaria de lo masculino.

21 Ver “Entrevista. Paulo Herkenhoff en conversación con Louise Bourgeois”, en Robert Storr, Paulo Herkenhoff, Allan Schwartzman (eds.), *Louise Bourgeois*, Phaidon Press, Londres, 2004, pág. 23.

22 Susan Sulciman, *Subversive Intent...*, *op. cit.* y “Dialogue and Double Allegiance...”, *op. cit.*



112. Louise Bourgeois, *La destrucción del padre*, 1974.



113. Louise Bourgeois, *Un banquete/Un desfile de modas de partes del cuerpo*, 1978.

Aparece la mujer asimilada a lo bestial y lo primitivo a través del canibalismo, sí, pero con el objetivo de producir una rebelión antipatriarcal, sin ambigüedades. Aparece la relación con el psicoanálisis, sí, pero esta vez otorgando un papel activo a la mujer y criticando sus construcciones androcéntricas.

Bourgeois ahonda en las fisuras que abrían las mantis surrealista para dotarlas de un carácter decididamente antipatriarcal. Desde la posición de poder que ejerce como artista (como emisora), Bourgeois reivindica la imagen de la mujer caníbal, identificándola con el principio de la acción, y se subleva contra todos los padres. Es ella la que tiene el control sobre las imágenes que proyecta, como también la que deliberadamente escoge situarse en un espacio presimbólico desde el que lanzar su ataque antipatriarcal. Importa quién habla.

Y esto es lo que va a hacer Bourgeois después: hablar. Una vez que el padre ha sido destruido, la artista deja de lado el mordisco y decide romper su silencio. El eco de su voz de mujer resuena en el espacio de la obra. Las palabras, lo simbólico, pueden haber sido dominio masculino, pero eso no quiere decir que la mujer deba renunciar a hacer oír su voz. Llama poderosamente la atención que, sólo un año después, Hélène Cixous animara a las mujeres a hablar y escribir desde y para ellas mismas en su famoso texto “La risa de la Medusa” (1975), que desafía el control falocéntrico del discurso inscribiendo el lenguaje en el propio cuerpo: “hacerlo suyo, contenerlo, meterlo en su propia boca, morder esa lengua con sus propios dientes para inventar un lenguaje para sí misma”²³. Después de la destrucción, un proyecto.

Me gustaría terminar considerando los afectos contradictorios que se dan cita en *La destrucción del padre*. Con esta obra, Bourgeois canaliza un resentimiento acumulado durante mucho tiempo, fiel a su concepción del arte como una forma de exorcismo, y consume una rebelión con la que sólo pudo fantasear cuando

23 Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” en Kelly Oliver (ed.), *French Feminism Reader*, Rowman&Littlefield, Lanham, 2000, pág. 268 (originalmente publicado como “Le rire de la Méduse” en *L’Arc*, n° 61, 1975). Para una revisión de este texto por parte de la propia autora, ver Hélène Cixous, “La joven nacida. II Salidas” en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995. Para un encuadre de la “*écriture féminine*”, el “*parler-femme*” y el llamado (simplificadoramente) “feminismo de la diferencia”, que incluye también a Luce Irigaray, Julia Kristeva y Annie Leclerc, ver María Ruido, “Plural líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna”, en Sagrario Aznar (ed.), *La memoria pública*, UNED, Madrid, 2003. Para un análisis más específico, ver Rosa M^a Rodríguez Magda, “El feminismo francés de la diferencia” en Celia Amorós (ed.), *Historia de la teoría feminista*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid, 1994. El “feminismo de la diferencia”, con su énfasis en lo corporal y en la especificidad de las experiencias de las mujeres, ha sido muy criticado por reesencializar una identidad femenina, especialmente por parte de los que entienden el género desde lo múltiple y la performatividad, de Judith Butler a la teoría *queer*. Ver Judith Butler, *El género en disputa...*, *op. cit.* Para una aproximación a la teoría *queer*, ver Beatriz Preciado y Marie Hélenè Bourcier, “Contrabandos *queer*” en Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante (eds.), *Miradas sobre la sexualidad...*, *op. cit.*

todavía era una niña²⁴. Pero la violencia no está desproblematizada, y la culpa y el miedo sobrevienen al despliegue de su rabia. Si en la obra, que tiene cierto aire de escenario teatral, se representa sobre todo la agresión, las palabras de la artista aportan otros matices: “aquella fue una pieza homicida, que realicé bajo el impulso que uno experimenta cuando soporta demasiado estrés y se vuelve en contra de aquellos a los que más quiere”²⁵; “En la vida real, me identifico con la víctima. Esa es la razón por la que me dediqué al arte. En mi arte, soy el asesino [...]. Como artista soy una persona poderosa. En la vida real, me siento como un ratón detrás de un radiador”²⁶.

Bourgeois, que ha venido luchando con sus sentimientos contradictorios como hija, esposa y madre, seguramente es la primera en sorprenderse de los impulsos que la transforman en una parricida caníbal, por eso decide revivir el conflicto a través de *La destrucción del padre*, en un ejercicio de repetición traumática que encuentra su eco en la reiteración de las formas, tan características de este y otros trabajos. Regresar a la escena del crimen, como dice Beatriz Colomina, enfrentarlo y dejar todos los miedos definitivamente atrás²⁷.

Esta compleja red de sentimientos refleja la ambigüedad de las relaciones familiares y la doble naturaleza del espacio doméstico, un tema recurrente en la obra de Bourgeois, desde sus *Femme-maison* hasta sus *Celdas*, pasando por las *Guardias*. La protección y el amparo que proporciona un hogar pueden transformarse en soledad y opresión; o en algo siniestro, como diría Freud. El canibalismo vendría a expresar ese componente de horror extremo que se oculta bajo un manto de aparente normalidad. Así lo expresa la artista en una de las historias mínimas que componen una obra temprana, *Él desapareció en un silencio total* (1947): “Érase una vez un hombre que se enfadó con su mujer, la cortó en pedacitos e hizo un guiso con ella./ Después llamó a sus amigos y les invitó a un cocktail con estofado./ Vinieron todos y se lo pasaron muy bien”.

Incluso en sus *Mujeres-casa* podemos entender que el confinamiento aparece en forma de incorporación, pues sugieren que el cuerpo femenino ha sido *tragado* por el espacio del hogar. En *La destrucción del padre*, que es una variante de sus obras en torno a la casa, el canibalismo se hace más explícito, como sucede en

24 En cuanto a la concepción del arte como exorcismo, veamos cuál fue la primera escultura de Bourgeois: “Una vez que estábamos sentados a la mesa, cogí pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando la figura estaba hecha, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica” (Citado por Mignon Nixon en “Bad Enough Mother”, *op. cit.*, pág. 71). Recordemos que Bataille también había colocado la agresividad como paradigma de la acción creativa en su texto “L’Art primitif”, *Documents*, n° 7, año 2, 1930.

25 Louise Bourgeois, *Destrucción del padre...*, *op. cit.*, pág. 58.

26 Christiane Meycr-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Amman Verlag, 1992, citado por Patricia Mayayo en *Louise Bourgeois*, *op. cit.*, pág. 94.

27 Beatriz Colomina, “La arquitectura del trauma”, en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, *op. cit.*, pág. 32.

ese dibujo de la artista en el que un personaje devora a otro más pequeño (*Sin título*, 1943, fig. 114), quizás un progenitor que devora a sus hijos, la mala madre que Bourgeois temía ser²⁸. Aquí nos encontraríamos con la figura de la araña (fig. 116), característica de su producción y defendida como una imagen positiva de la madre, su propia madre tejedora, aunque ya conocemos las difíciles relaciones que la artista mantenía con ella, y no se puede negar que la araña, como imagen maternal, es extremadamente ambivalente. Esas enormes arañas que crea Bourgeois son también asustadoras, aunque nos acojan bajo sus patas, y no sería difícil ver en ellas una variante de la madre destructora y caníbal que devora a su prole o incluso un avatar de la mantis²⁹.

Melancolía

Voy a cerrar este apartado con un asunto que sobrevuela todo este entramado de canibalismos cruzados, en el que las madres devoran a sus hijos, los hijos devoran a sus padres y el conflicto de los afectos está servido: la melancolía. Mignon Nixon le da una gran trascendencia en el artículo sobre Bourgeois ya citado, abordándolo a partir de las teorías de Melanie Klein, que me reservo para más adelante.

Comenzaré por Freud, que asienta la relación entre canibalismo y melancolía en su texto *Duelo y melancolía* (1915), aunque ya desde la Antigüedad se había colocado a los melancólicos bajo el signo de Saturno, el dios que devoró a sus hijos³⁰. Freud describe al melancólico como un sujeto que, incapaz de superar la pérdida del ser amado, se refugia en sí mismo y trata de hacerlo revivir en su interior, siendo su intención la de “incorporárselo, y correlativamente a la fase oral

28 Paulo Herkenhoff señala las influencias del concepto post-freudiano de “mala madre” en Bourgeois, que van de Melanie Klein a D.W. Winnicott y Françoise Dolto, en su texto “Cannibalism”, Frances Morris (ed.), *Louise Bourgeois, op. cit.*

29 Para una interpretación de las instalaciones de arañas de Louise Bourgeois como instrumento teórico con el que desafiar las narrativas de la historia del arte tradicionales, ver Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, The University of Chicago Press, 2001 (traducido recientemente como *Una casa para el sueño de la razón*, Cendeac, Murcia, 2006).

30 Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, *Obras completas, op. cit.*, vol. 2. El autor reconoce su deuda con Karl Abraham, a quien cita al comienzo de su texto, atribuyéndole el análisis más importante (cinco años anterior al suyo) de los pocos que existían hasta la fecha sobre la materia. Ver Karl Abraham, “Notes on the Psycho-Analytical Investigations and Treatment of Manic-Depressive Insanity and Allied Conditions”, *Selected Papers on Psycho-Analysis*, Hogarth Press, Londres, 1927 y Karl Abraham, *Obras escogidas, op. cit.* Cabe destacar que Freud escribe *Duelo y melancolía* sólo dos años después de publicar *Tótem y tabú* (1913), libro en el que abordaba el fenómeno del canibalismo real de nuestros ancestros y de algunas tribus “primitivas” de la época. Para un estudio detallado de la melancolía en términos psicoanalíticos, ver el monográfico “Destins du cannibalisme”, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 6, 1972.

o canibalística del desarrollo de la libido, ingiriéndolo, o sea, devorándolo”³¹. La incorporación canibalística llevaría al melancólico a fracasar en su duelo, según Freud, pues le impide tomar la distancia necesaria respecto al objeto perdido. Al incorporarlo pasa a estar tan cerca que se identifica narcisísticamente con él y ya no puede escapar a su influencia.

Pensemos ahora en la niña Bourgeois. Antes hablamos de su ira, miedo y frustración, pero también amaba y admiraba a su padre, quería impresionarlo para ganarse su favor, máxime por no ser el varón que él esperaba, y seguramente sentía que no le prestaba suficiente atención, la que sí parecía dedicarle a su institutriz-amante. Entonces urde un plan: en vez de renunciar a su padre y aceptar perderlo, mejor destruirlo, comérselo, para poder mantenerlo vivo como objeto perdido.

¿Qué significa esto? Pierre Fédida nos lo aclara en *El canibal melancólico* (1972), donde nuevamente aparece la cuestión de la distancia³². Fédida subraya que la renuncia siempre impone una distancia que obliga a apartarse del objeto, pero que negarlo por devoración apura cualquiera de ellas, porque el objeto pasa a formar parte del que lo devora. Entonces el acto de devorar viene a expresar el deseo de no tener que separarse nunca de alguien, de interiorizarlo para poder llevarlo siempre con uno mismo. El arrebató melancólico que representa *La destrucción del padre* bien podría relacionarse con otro de los “padres” de Bourgeois, su marido, que había muerto poco antes de realizar esta obra; devorar para ya no separarse nunca más...

La paradoja de la acción canibal del melancólico es que en el gesto con el que muestra su absoluta devoción por el objeto amoroso, también lo condena a desaparecer: “devorar el objeto de deseo supone la destrucción previa y la anulación de toda distancia, es decir, de toda consideración de ‘lo otro’”, señala Aurora Fernández Polanco³³. Una paradoja propia de la identificación canibalista que ya vimos en Silverman y que Bourgeois expresa muy bien con el conflicto de sentimientos que atraviesa su obra. Así lo ha destacado también Agamben en un texto de *Estancias* dedicado a estos asuntos, “El objeto perdido” (1979): “es precisamente en el gesto en que queda abolido donde el melancólico manifiesta su extrema fidelidad al objeto”³⁴. De ahí su relación con el canibal, que destruye e incorpora a la vez, por eso antes de Freud la psiquiatría legal decimonónica ya clasificaba como formas de melancolía los casos criminales de canibalismo, según nos dice Agamben, hablando de “ogros melancólicos” que parecen haber dado el salto de

31 Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, *op. cit.*, pág. 2095.

32 Pierre Fédida, “Le cannibale mélancolique”, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, 1972, posteriormente publicado en *L’Absence*, *op. cit.*

33 Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 637-638, julio-agosto 2003, pág. 50.

34 Giorgio Agamben, “El objeto perdido”, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pág. 55. El autor también se ocupa de la melancolía en los capítulos precedentes, “Melancolía I” y “Eros melancólico”.

los cuentos infantiles y la mitología a la realidad³⁵.

Kristeva es otra autora que ha prestado especial atención a la melancolía en su libro *Sol negro: depresión y melancolía* (1987), que presenta al melancólico como una especie de muerto viviente, un ser vivo para el que se ha extinguido todo gusto por la vida³⁶. Estando identificado con el objeto perdido, la pérdida significa para el melancólico la imposibilidad del yo de sobrevivir a esa pérdida, por lo que rompe sus lazos de unión con el mundo (“desinversión de los lazos”, dice la autora), renegando del deseo y la palabra: “No—parecen decir los melancólicos y los deprimidos—vuestra sociedad, vuestras actividades, vuestras palabras no nos interesan, estamos en otra parte, no estamos, no somos, estamos muertos”³⁷. Ahora vemos aparecer bajo un nuevo sesgo la desvalorización del lenguaje que vimos a propósito de *La destrucción del padre*. No obstante, Kristeva también relaciona el genio melancólico y cierto estado depresivo con la condición de la creación y el pensamiento, cuando la persona es capaz de atravesar estos estados, de transitarlos³⁸. Como Bourgeois, que en lugar de sucumbir al conflicto nos ofrece una obra de arte.

Si traemos ahora nuestras mantis surrealistas, también descubriremos en ellas los desórdenes afectivos propios del melancólico. Curiosamente, en su texto sobre el mimetismo animal según Caillois, Denis Hollier comparaba la detumescencia subjetiva a la que conduce la mimesis con la acedia, y las mantis, no lo olvidemos, están entre los insectos miméticos. La desmesurada unión amorosa que sugiere el canibalismo de la mantis expresa un deseo imposible: evitar la ausencia del objeto amoroso. Fédida dice que, durante el acto sexual y para garantizar la prolongación sin fin de la unión, puede surgir en el amante la fantasía de apropiación absoluta del otro por devoración³⁹. “Promesa ilusoria, pues al devorar nada se retiene del otro”⁴⁰; devorar es matar el objeto de deseo, por eso a estas fantasías les sigue un sentimiento de muerte anticipada y, consecuentemente, una necesidad de duelo y con ella la melancolía.

Este anticiparse del melancólico había llamado la atención de Freud y después de Agambem, quien se refiriere al primero para poner el énfasis en que

35 Marina Warner también habla de “ogros melancólicos” a propósito de la literatura infantil en “Fée fie fo fum: the child in the jaws of the story” en Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism...*, *op. cit.*

36 Julia Kristeva, *Sol negro: depresión y melancolía*, *op. cit.* Resulta curioso que la autora describa al melancólico como un muerto en vida, pues esto daría pie a compararlo con los zombies, que se alimentan de carne humana, es decir, que son caníbales.

37 Citado en Dominique Gibault, “Entrevista a Julia Kristeva para introducir a la melancolía”, *Zona Erógena*, n° 20, 1994, pág. 2 del texto.

38 Si toda escritura es amorosa, nos dice Kristeva, relacionando las palabras con el deseo de llenar el hueco irremplazable que deja la madre en la separación, toda imaginación sería melancólica. Ver Julia Kristeva, *Sol negro...*, *op. cit.*

39 Pierre Fédida, “Le cannibale mélancolique”, *op. cit.*

40 Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, *op. cit.*, pág. 51.

“mientras el duelo sigue a una pérdida realmente acaecida, en la melancolía no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida”, lo que lleva a Freud a hablar de una “pérdida desconocida”⁴¹. Nueva paradoja del melancólico, que precede y anticipa la pérdida del objeto, según Agambem. Así, “la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable”⁴².

¿Y cuál es este objeto inapropiable? ¿Cuál es ese objeto que no puede perderse porque nunca se poseyó y quizás tampoco poseerse porque ni tan siquiera era real? El objeto de deseo primordial representado por el seno materno, por la madre. Pero “no hay más remedio que reemplazar la teta primigenia, de manera que la actividad amorosa, oral, sádica, destructora, caníbal, trata (¿en vano?) de incorporar el objeto perdido”⁴³. La unión sexual, para Freud y otros, no deja de ser el sustituto de la unión más plena, la que disfrutábamos en primera instancia con la madre, en un mundo sin distancias, de pura continuidad. El gesto caníbal del melancólico revela entonces un deseo muy arcaico: evitar la soledad esencial que marca nuestra condición de seres individuales, es decir, evitar la separación de la madre, que comienza con nuestro ingreso en el mundo simbólico. Por eso “el niño rey se pone irremediamente triste antes de proferir sus primeras palabras”⁴⁴. El melancólico, que no se resigna a esta separación, la revive una y otra vez con la pérdida del objeto amoroso, de ahí su regresión a la fase oral o, *si se quiere, caníbal*⁴⁵, la del niño de teta, y la angustia con la que experimenta la separación, en un doble sentido: “separar-se de y ser separado”⁴⁶.

Claro que lo que un día fue una unión ideal ya sólo puede retornar como algo siniestro. La regresión al estado de simbiosis con la madre supondría la aniquilación del individuo, su disgregación caótica, un nacimiento a la inversa que significa la muerte, como vimos a propósito de ciertas obras de Masson. De hecho, la incorporación melancólica puede proyectarse a su vez sobre la madre, convirtiéndola en caníbal dentro de las muy variadas formas de lo femenino monstruoso. Fantasmas arcaicos, formados durante la relación del lactante con su madre, en “la importancia de una mirada que se establece en ese momento. Una mirada de aceptación y desconfianza: quién acabará por comerse a quién. Boca-Teta, me alimenta, me come, me alimenta, me come...”⁴⁷.

Así que cuando Breton exalta el canibalismo de la mantis como triunfo absoluto del amor y encuentra en ella un ejemplo de resolución de las polaridades de

41 Giorgio Agamben, “El objeto perdido”, *op. cit.*, pág. 52.

42 *Ibid.*, pág. 53.

43 Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, *op. cit.*, pág. 51.

44 Julia Kristeva, *Sol negro...*, *op. cit.*, pág. 11.

45 Las cursivas parafrasean a Sigmund Freud cuando describe la fase oral en *Tres ensayos...*, *op. cit.*, pág. 76.

46 Pierre Fédida, “Le cannibale mélancolique”, *op. cit.*

47 Aurora Fernández Polanco, “Devorar”, *op. cit.*, pág. 50.

la existencia, también da rienda suelta a esa nostalgia por la plenitud perdida que desemboca en la muerte. He aquí el reverso siniestro de la omnipresencia del amor y el deseo en el surrealismo, que Foster convertiría en protagonista de un libro que ya conocemos: *Compulsive Beauty*⁴⁸.

Una polémica. Sobre *October* y las prácticas feministas en la actualidad

Me he detenido especialmente en *La destrucción del padre* porque lo considero un trabajo fundamental para entender las imágenes de la mujer devoradora en el arte actual, una especie de catalizador de temas recurrentes en obras sobre la voracidad femenina. En realidad, gran parte de la producción de Bourgeois se podría ver bajo esta perspectiva, algo que he tratado de expresar incluyendo en mi análisis un modesto recorrido por algunos de sus trabajos. Cabe destacar que una de las exposiciones más recientes sobre la artista incluye en su catálogo, organizado a modo de diccionario, la entrada “Canibalismo” (que escribe nada menos que Paulo Herkenhoff), afianzando este vínculo que aquí propongo⁴⁹. Aunque ya Robert Hughes lo había puesto de relieve con ocasión de la retrospectiva de Bourgeois en el MOMA en 1982, al indicar que “las fantasías que su arte expele... tienen tanto que ver con el incesto y el canibalismo como con las satisfacciones estéticas más usuales del MOMA”⁵⁰. Resulta significativa la elección del canibalismo como elemento que oponer a la posible lectura formalista de la obra de Bourgeois. De hecho, el protagonismo que adquiere en *La destrucción del padre* nos conduce a asuntos que están en las antípodas del *modernismo*:

- la reivindicación de la mujer devoradora como estrategia antripatriarcal.
- las relaciones entre la familia y la alimentación (que en muchos casos se abordarán a partir de la anorexia o la bulimia).
- la rebelión contra el lenguaje a través de las pulsiones caníbales.
- el problema de los afectos.

48 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, *op. cit.* Jack J. Spector, por su parte, afirma que tras la mujer “sin nombre” del surrealismo estaría la “madre/otro eterna/o” [*the eternal (m)other*], en “The Surrealist Woman and the Colonial Other”, *Surrealist Art and Writing...*, *op. cit.*

49 Según Herkenhoff, Bourgeois teje una red metafórica de conceptos en torno al canibalismo que abarca toda su obra, tal y como señala en su entrada “Cannibalism”, en Frances Morris (ed.), *Louise Bourgeois*, *op. cit.*, págs. 68-71. La exposición fue organizada por la Tate Modern en colaboración con el Centre Georges Pompidou.

50 Robert Hughes, “A Sense of Female Experience”, *Time*, 22/11/1982, citado por Paulo Herkenhoff en “Cannibalism”, *op. cit.*, pág. 68.

La destrucción del padre se ha convertido en todo un referente para varias generaciones de artistas feministas, aunque el activismo de Bourgeois en este contexto pueda resultar un aspecto más bien marginal dentro de su carrera. No obstante, no ha sido tan reacia a ser considerada una “mujer artista” como a veces se afirma, por lo que me atrevería a colocarla en el epicentro del reclamo de la oralidad como espacio de resistencia feminista.

Se ha querido ver en ésta y otras actitudes que privilegian la dimensión física del cuerpo una corriente propia de los años 90, en contraste con el predominio del análisis textual característico de los 80. Se trata del famoso “retorno del cuerpo”, que muchos juzgaron en términos de regresión teórica, por entender que la exaltación de un cuerpo referencial iba en detrimento de estrategias más complejas. *October* quiso situarse en el centro de esta polémica y dedicó uno de sus números de 1995 a debatir sobre estas “cuestiones feministas”⁵¹. En él, incluyeron un cuestionario cuyas preguntas son sintomáticas de su postura⁵². En primer lugar, ratifican la polarización entre los 80 y los 90, inclinándose decididamente por la primera década, que para ellos profundiza en la crítica de corte psicoanalítico y semiótico, mientras que las obras más recientes supondrían un empobrecimiento de las prácticas discursivas y llegarían a equipararse a las denostadas tácticas esencialistas de los 60/70⁵³. En la segunda pregunta, dan por sentada una cadena de oposiciones que se deriva de las diferencias entre los 80 y 90: obras accesibles *vs.* obras elitistas, cultura popular *vs.* alta cultura, activismo político *vs.* crítica teórica, etc. No es necesario aclarar con qué términos identifican cada una de las décadas.

En respuesta al cuestionario, que representa mayoritariamente a la comunidad teórico-artística de EE.UU, arreciaron las críticas, que pueden sintetizarse en cuatro puntos:

- El reduccionismo de *October*, que renueva falsas oposiciones y elimina la complejidad de las prácticas artísticas. ¿Realmente podemos hablar de las obras

51 Tal es el título que recibió este número monográfico, que transcribo tal cual apareció, “feminist issues”, *October*, n° 71, invierno 1995.

52 “Questions of Feminism: 25 Responses”, *October*, n° 71, invierno 1995.

53 Ya mencioné las críticas por esencialismo a propósito del llamado “feminismo de la diferencia” (nota 23 de este capítulo). Sintetizando la cuestión, recordaré que en torno a estos años se libró un debate sobre la identidad femenina que en seguida se dirigió al cuerpo. Ya que, hasta entonces, habían sido los modelos masculinos los que habían venido definiendo a la mujer, se trataba de encontrar una imagen y una voz propias, lo que pasó por reivindicar la experiencia corporal femenina: órganos como la vagina, funciones fisiológicas como la menstruación, experiencias como la maternidad... El problema es que este énfasis en lo corporal creó una especie de “mística de la feminidad”, como ha señalado Aliaga, que podía derivar en la idea de una esencia femenina apoyada en lo biológico, objeto de las controversias. Además de la bibliografía de la nota 23, remito al lector a los siguientes textos: Juan Vicente Aliaga, “El cuerpo de la discordia”, Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003 y Patricia Mayayo, “Visiones de la diferencia”, *Historias de mujeres, historias del arte*, *op. cit.*

de los 80 como *teóricas y valiosas* y de las de los 90 como *regresivas y carentes de interés*? Isabelle Graw, crítica residente en Colonia, se sorprende de la generalización de *October*, que ella no ve reflejada en el contexto alemán⁵⁴. La revista podría estar reproduciendo la separación maniquea que impuso la historiografía de los 80, presentando como dos generaciones incompatibles a las “esencialistas” de los 70 y a las “construccionistas” de los 80⁵⁵. Por otro lado, al organizar sus cuestiones en forma de oposición binaria, se acercan peligrosamente al sistema discursivo que supuestamente tratan de contestar desde sus páginas, una clara traición a su muy valorada operación de lo *informe*⁵⁶.

- El legado de los 80, más que rechazarse, es revisado críticamente y utilizado según nuevas demandas, además de ser el filtro necesario por el que pasan las recuperaciones de los 60 y 70: “cuando una artista feminista escoge hoy ‘arriesgarse al esencialismo’ en su retorno al cuerpo femenino, puede hacerlo con total consciencia de la perversidad del gesto”, afirma Liz Kotz⁵⁷. En efecto, nunca se regresa al mismo lugar cuando se revisa el pasado⁵⁸.

- El psicoanálisis no ha sido desplazado, sino asimilado, aunque más que utilizarse para construir narrativas inextricables sobre la diferencia sexual, interviene para explorar la agresión, el impulso de muerte o la repetición compulsiva, lo que implica un cambio en la selección de autores.

- La dicotomía “cuerpo esencia” *vs.* “cuerpo discursivo” es falsa, porque el cuerpo biológico siempre estará en la base de las construcciones simbólicas (es el punto de partida para dividir a la población por sexos, por ejemplo) y, al

54 “Questions of Feminism: 25 Reponses”, *op. cit.*, págs. 22-23.

55 Esta separación drástica entre la generación de los 70 y la de los 80 ha sido criticada por ser una falsificación, ya que hace aparecer como sucesivas dos interpretaciones que en realidad habrían coexistido en el tiempo, como señala Arlene Raven, que además ha matizado el supuesto enfrentamiento entre ambas posiciones en “The Last Essay on Feminist Criticism”, Joanna Fruch, Cassandra L. Langer y Arlene Raven (eds.), *Feminist Art Criticism: An Anthology*, Icon Editions, Nueva York, 1991 (citado por Patricia Mayayo en “Visiones de la diferencia”, *op. cit.*, donde la autora aborda a su vez esta polémica).

56 Esta es una crítica que lanzan, por ejemplo, las artistas Leone&MacDonald en “Questions of Feminism: 25 Reponses”, *op. cit.*, págs. 32-33.

57 *Ibid.*, pág. 27.

58 Últimamente, el feminismo ha revisado la crítica al concepto humanista de sujeto e identidad. Aunque esta crítica haya sido fundamental para desenmascarar la identificación del sujeto universal con un sujeto masculino, la deconstrucción absoluta podría llegar a ser contraproducente, pues si la categoría “mujer” resultara ser una ficción, ¿cuál sería el núcleo de la lucha feminista? Surge, en este panorama, un “esencialismo estratégico”, análogo al que vimos en el Capítulo 2.4 a propósito de Gayatri Spivak, que pretende mantener cierta noción de identidad colectiva para las mujeres, ni rígida ni ahistórica, sino procesual y, sobre todo, capaz de evitar la despolitización del movimiento. María Luisa Femenías analiza el feminismo postcolonial de Spivak en “El feminismo postcolonial y sus límites”, en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Minerva Ediciones, Madrid, 2005, vol. 3.

mismo tiempo, se verá afectado por éstas. Trabajar con una dimensión corporal inmediata no significa necesariamente caer en el esencialismo y obviar las construcciones socioculturales que inevitablemente nos influyen. Hay quien ha visto en las críticas de *October* al uso del cuerpo una cierta “somatofobia”, característica de nuestra cultura en general y del mundo del arte en particular, ansioso ante la posibilidad de que el empaque teórico se vea rebasado por lo corporal⁵⁹.

Sense and Sensibility (1994)⁶⁰ y *Bad Girls* (1994)⁶¹ son dos exposiciones del contexto estadounidense que *October* considera paradigmáticas del cambio sucedido en los 90. Significativamente, el ICA de Londres había celebrado unos meses antes una exposición con el mismo título que la segunda y consignas similares⁶². En su catálogo, Laura Cottingham habla de una nueva generación que quiere reconciliar política y placer, rebelándose contra el didactismo y la alta moral del feminismo anterior, que recoge un cierto legado surrealista, de Meret Oppenheim a Louise Bourgeois⁶³. “Chicas malas”, entonces, para el patriarcado y para el feminismo prescriptivo, que se proponen tratar de forma directa no tanto cuestiones en torno a la representación como temas “inapropiados” y autobiográficos que buscan reubicar a la mujer como sujeto sexual.

Criticadas por su pretendida desobediencia, por renovar la oposición masculino/femenino o por montarse en torno a una serie de golpes de efecto que en realidad dependen de tropos femeninos manidos (puntualmente disfrazados de

59 Tomo el término “somatofobia” del texto de Jo Anna Isaak “Divertirse como nunca”, dentro del catálogo de la exposición *Nancy Spero. Weighing the Heart Against a Feather of Truth*, CGAC, 2004-2005, donde defiende la obra de esta artista frente a las críticas por esencialismo o por un uso regresivo del cuerpo.

60 *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the 90s*, MOMA, Nueva York, 1994, comisariada por Lynn Zelevansky. El título de esta exposición era un guiño a un texto de Rosalind Krauss (“Sense and Sensibility: Reflections on Post ‘60s Sculpture”, *Artforum*, nov. 1973) y proponía trabajar con la aparente oposición entre la “sensatez” [*sense*] del minimalismo, asociada a lo masculino, y la “sensibilidad” [*sensibility*] del arte hecho por mujeres. La muestra presentaba obras de siete artistas vinculadas al post-minimalismo (Mona Hatoum, Polly Apfelbaum, Claudia Matzko, Jac Leirner, Rachel Whiteread, Rachel Lachowicz y Andrea Zittel), con las que se pretendía poner el acento sobre la sensualidad, el proceso y la experiencia, que serían los elementos propios de esta tendencia.

61 *Bad Girls* celebró exposiciones simultáneas en el New Museum de Nueva York y en la Wright Art Gallery de la Universidad de California, Los Ángeles, en 1994. Fue comisariada por Marcia Tucker (directora del New Museum) y Marcia Tanner (comisaria independiente). Incluía obras de Janine Antoni, Renee Cox, The Guerrilla Girls, Carrie Mae Weems o Sue Williams, entre otras artistas, y de algún “hombre-chica mala”, como Yasumasasa Morimura.

62 *Bad Girls*, ICA (Institute of Contemporary Arts), Londres, 1993, comisariada por Kate Bush, Emma Dexter y Nicola White. Las “chicas malas” que presentaba esta exposición fueron Cherry Smyth, Helen Chadwick, Dorothy Cross, Nan Goldin, Rachel Evans, Sue Williams y Nicole Eisenmann.

63 Laura Cottingham, “What’s So Bad About ‘Em?”, *Bad Girls, op. cit.*, 1993.

impureza), puede que estas exposiciones erraran en su resultado final, pero había algunas cosas interesantes en sus planteamientos⁶⁴. Sobre todo, una voluntad de situarse en los márgenes, de abordar asuntos desterrados por la corrección política del feminismo, como la violencia femenina que aquí nos interesa; también la de arriesgarse a utilizar estereotipos para ponerlos a funcionar con un sentido crítico, apurando el límite de confluencia con la visión patriarcal. Esta misma voluntad es la que yo percibo en las obras que trabajan con la imagen de la mujer devoradora. Podríamos objetar que sus mordiscos celebran la otredad de la mujer, o que su ataque reinscribe la oposición tradicional entre lo masculino y lo femenino, pero también podría valorarse su intento de desbordar la autoridad patriarcal desde los márgenes. Como vimos a propósito de Bourgeois, existe una cierta invulnerabilidad del que decide abandonar la lucha por un espacio central y escoge situarse en el borde, una cierta *superioridad* de la que abandona el lenguaje y escoge el mordisco. O la risa.

En este sentido, encuentro cierta correspondencia entre las imágenes de la voracidad femenina y el proyecto de la exposición *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1982), que fue organizada por Jo Anna Isaak y daría lugar a un importante libro homónimo⁶⁵. En su propuesta, Isaak reivindica el potencial de la risa, del placer y del juego para subvertir el lenguaje y las estructuras dominantes, en virtud de su posición excéntrica, siguiendo aquí las ideas de Bakhtin sobre el carnaval⁶⁶. La autora destaca la proximidad tradicional de las mujeres a la risa, por su posición marginal dentro de la sociedad patriarcal, así como el papel que el humor viene jugando en ciertas prácticas artísticas y en la crítica feminista postestructural. Recordaríamos aquí los trabajos de las artistas del ámbito surrealista, llenos de humor, o el libro *Subversive intent* (1990), en el que Suleiman estudia figuras como la de la “madre sonriente” y recursos como la parodia en las creaciones de mujeres.

Isaak no olvida incluir en su ensayo a Bataille, quien, en su apuesta decidida por todo lo heterogéneo, estaría reivindicando también los márgenes. Y la boca, ese elemento “ejemplar” dentro del proyecto batailleano, podría a su vez proponerse como uno de los más característicos del poder de lo excéntrico: esa boca que babea y chupa, o la que emite “el grito horrible de Sade desde su celda”⁶⁷, la que se ríe en la cara de la muerte⁶⁸ y, como no, la que todavía concentra bestial-

64 En torno a estas críticas, ver “Questions of Feminism: 25 Responses”, *op. cit.* (por ejemplo, las respuestas de Ayisha Abraham, Isabelle Graw o Lisa Tickner) y “A Conversation on Recent Feminist Art Practices”, *October*, n° 71, invierno 1995, que recoge una discusión entre Silvia Kolbowski, Mignon Nixon, Mary Kelly, Hal Foster, Liz Kotz, Simon Leung y Ayisha Abraham.

65 Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.

66 Ver al respecto Mikhail Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...*, *op. cit.* y *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

67 Georges Bataille, “El juego lúgubre” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*

68 Georges Bataille, “La práctica de la alegría frente a la muerte”, *Acéphale*, *op. cit.*

mente “las grandes ocasiones” de la vida humana⁶⁹, boca que muerde, desgarrar, engulle, devora. Máxime si se trata de una boca caníbal.

El mordisco y Melanie Klein

En medio de la polémica a la que vengo refiriéndome, Hal Foster encuentra muy valiosa la postura que adopta Mignon Nixon quien, como sabemos, ha analizado el asunto de la agresividad oral en la obra de Louise Bourgeois y de otras artistas a través de las teorías de Melanie Klein, en las que me detendré a continuación⁷⁰.

Nixon, editora junto a Silvia Kolbowski del número de *October* que nos ocupa, considera que ni las prácticas artísticas se han empobrecido ni se ha producido una regresión al esencialismo, sino un replanteamiento que implica un giro hacia las pulsiones y el pensamiento de Melanie Klein. Así lo expone en su artículo “Bad Enough Mother”, recogido en este mismo monográfico. De manera que no sería apropiado hablar estrictamente de un “frente *October*”, sino más bien de un juego a dos bandas; por un lado, la revista aparece más monolítica en la formulación de las preguntas del cuestionario, pero la mesa redonda que le sigue, con posturas como la de Foster o la propia Nixon, y el texto “Bad Enough Mother” vienen a matizar su posición. Hecha esta aclaración, veamos por qué Nixon da tanta importancia a las teorías de Klein en su análisis de la agresividad oral⁷¹.

Según el modelo que nos propone esta psicoanalista, la clave del desarrollo psíquico no está en la diferencia sexual, sino en los impulsos agresivos y los esfuerzos por limitarlos. Éstos son los aspectos novedosos a los que atenderían las nuevas prácticas artísticas, según Nixon, en contraste con el papel preponderante que el placer y la explicación lacaniana de la diferencia sexual habrían jugado en la producción feminista anterior. En efecto, las teorías de Klein son en gran medida incongruentes con la diferencia sexual, ya que se remiten a un estado infantil anterior al lenguaje y las diferencias. Una fase en la que la experiencia del cuerpo es fragmentaria y niños y niñas desarrollan por igual fantasías ambivalentes en torno a los objetos-parte, cuyo prototipo es el pecho materno.

69 Georges Bataille, “Boca” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*, pág. 141.

70 Así lo expresa Foster en la mesa redonda “A Conversation on Recent Feminist Art Practices”, *op. cit.*

71 Sobre Melanie Klein, pueden consultarse Juliet Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, *op. cit.*; el número especial “Positioning Klein” de la revista *Women: A Cultural Review* 2, verano 1990 y Julia Kristeva, *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras. 2, Melanie Klein*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Lo que nos interesa destacar para analizar los asuntos que aquí nos ocupan es que, según Klein, el bebé divide al objeto en dos: el buen y el mal objeto. Tratándose del pecho materno, hablaríamos de un *buen pecho* que sacia y acompaña, por un lado, y de otro *malo* que frustra los deseos del bebé cuando está ausente, o que querría alimentarse alternativamente de él, de acuerdo con sus propias fantasías. Así que el bebé tratará de deshacerse del mal objeto destruyéndolo y de apropiarse del bueno asimilándolo, en acciones que se expresan (y confunden) fundamentalmente a través de la boca. He aquí la importancia de los impulsos orales. Los que son agresivos pronto hacen temer al bebé que el mal objeto volverá para vengarse, un pecho persecutorio que amenaza con devorarlo y que lo coloca en la llamada “posición paranoide-esquizoide”. Los problemas no acaban aquí, pues el bebé va aprendiendo que el buen y el mal objeto son en realidad el mismo, de modo que experimenta sentimientos de culpa y ansiedad por el daño causado que le llevan a intentar limitar su agresividad, en la denominada “posición melancólico-depresiva”. Estas experiencias tempranas constituyen el nudo gordiano de nuestro desarrollo, según Klein, para quien la subjetividad se forma en torno a la experiencia de pérdida representada en las fantasías destructivas. Conflictos que, además, permanecerían vivos durante toda nuestra vida adulta, influyendo decisivamente en ella. Algo que pudimos comprobar a propósito de la obra de Bourgeois y que ahora trae a colación sus palabras: “la polaridad que yo experimento es una tendencia hacia la violencia y la rebelión extremas y luego una necesidad de volver atrás”⁷². La agresión y los esfuerzos por limitarla.

Podría objetarse que las teorías de Klein implican una peligrosa naturalización de la violencia, aunque a su favor hay que decir que en todo momento se encarga de problematizar los impulsos violentos. También Bourgeois, quien afirma que “el precio que hay que pagar por la experiencia placentera de la agresión es el de sentirse culpable”⁷³. Como la artista, Klein dibuja un sujeto ansioso ante la pérdida del objeto, atravesado por la culpa, el miedo y los estados melancólico-depresivos, que son el reverso de su comportamiento violento. O viceversa: “soy sádica porque estoy asustada”, confiesa Bourgeois⁷⁴. En cualquier caso, estamos lejos de la versión más optimista de las mantis surrealistas, las que realizan una apología de la violencia de efectos liberadores. Ahora vemos introducirse una serie de problemas afectivos que constituyen el contrapunto del despliegue agresivo y las obras no celebran la violencia, sino que más bien tratan de canalizarla y desprenderse de ella.

Rona Pondick es otra artista cuya obra está en especial sintonía con las teorías de Klein y, de hecho, ella misma dice estar familiarizada con su pensamien-

72 Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois...*, *op. cit.*, citado por Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois, op. cit.*, pág. 91.

73 Louise Bourgeois, *Destrucción del padre...*, *op. cit.*

74 Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois...*, *op. cit.*, citado por Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois, op. cit.*, pág. 93.

to⁷⁵. Encontramos alusiones a los objetos-parte en muchas de sus obras, en las que representa fragmentos del cuerpo humano como pechos, pezones, piernas, bocas, dientes... Pondick provoca un cruce de formas que juega a la ambigüedad sexual de estos elementos, como ciertas obras de Bourgeois o de los surrealistas. Las piernas, por ejemplo, suelen adoptar un aspecto fálico que las acerca a las creadas por Hans Bellmer, pero, más que a la castración, la artista se remite a las relaciones agresivas que el bebé establece con el pecho materno, es decir, con su madre.

Son recurrentes dentro de su producción unos extraños seres en forma de bola (como los que vemos en *Boca*, 1992-93, fig. 117), con los que parece estar refiriéndose al sujeto infantil del que habla Klein. Como éste, son asexuados y además se desperdigán por el suelo, espacio horizontal cuyas connotaciones infantiles ya señalé. Pero lo más destacable es que se reducen a una boca, es decir, a los impulsos orales, los mismos que Klein considera determinantes en la experiencia del bebé, quien se relaciona con el mundo a partir de su boca, en acciones que acercan peligrosamente la violencia y el cariño. Pondick enfatiza la faceta agresiva de estos impulsos, por eso las bocas muestran amenazadoras todos sus dientes y a veces parecen emitir gritos sordos, una referencia más a la experiencia preverbal infantil. Claro que estos seres también podrían representar los objetos-parte de las fantasías infantiles, que regresan para vengarse devorando al bebé después de haber sido atacados. La ansiedad a la que se refería Klein se manifiesta en la repetición compulsiva y nos remite a una violencia que, más que liberar, atrapa.

La relación temprana con los objetos-parte, que para Klein se renueva una y otra vez, de alguna manera nos iguala. Los seres de Pondick nos colocan ante “deseos no aceptables” que todos tenemos, en palabras de la artista, fantasías de asimilación y destrucción representadas físicamente por una boca mordedora⁷⁶. No es el cuerpo sexuado lo que aquí se convoca, sino nuestras primeras experiencias infantiles, que nos equiparan en pulsiones y temores.

Trasladar el sujeto infantil a la experiencia adulta puede ser un gesto problemático. Asexuado y ahistórico, ofrece concomitancias con el sujeto universal del pensamiento humanista, que después se ha revelado como profundamente excluyente. Pero lo que el feminismo encuentra atractivo en el pensamiento de Klein es que desencializa la agresión y permite la existencia de sujetos femeninos agresivos más allá del complejo de castración. Si Freud utilizaba la agresión para caracterizar la diferencia sexual, Klein abre otro panorama. Ni “envidia del pene”, ni reivindicación del poder castrador como posición activa y fuerte; artistas como

75 Como ya señalé, Mignon Nixon se ocupa de esta artista en “Bad Enough Mother”, *op. cit.* Muchas de las ideas que aparecen a continuación son deudoras, una vez más, de este texto. Sobre Rona Pondick, ver también *Rona Pondick: Works, 1986-2001*, Galerie Thaddaeus Ropac, París, 2002; *Pink and Brown/Rona Pondick*, Israel Museum, Jerusalem, 1993 y Jerry Saltz, “La vida moribunda del cuerpo: la escultura de Rona Pondick”, *Balcón de las artes, las letras e ideas*, n° 7, 1991. En el consejo editorial de esta revista cuatrimestral encontramos a Laura Cottingham, a quien ya conocemos por su participación en la exposición *Bad Girls*.

76 Ver *Pink and Brown...*, *op. cit.*

Pondick recurren a los impulsos sádico-orales propios de la experiencia infantil porque equiparan ambos sexos a partir de la agresividad y, con ello, realizan su propia ofensiva contra las convenciones de género.

Por su parte, Janine Antoni pone en juego al sujeto femenino agresivo y, al mismo tiempo, lo problematiza. En *Roeduras* (1992, fig. 118), aparecía mordiendo unos bloques realizados en chocolate y manteca de cerdo, de unos 300 kg. cada uno, para después elaborar con los restos que iba escupiendo cajas de bombones en forma de corazón y pintalabios. Los bloques, con sus esquinas mordisqueadas, pasaban a formar parte de una instalación⁷⁷. Una vez más, la boca deja de ser el órgano de la enunciación lingüística para transformarse en un arma infantil que se alza contra el padre, en este caso, el “padre-Minimal” representado en los bloques, ante el que la Antoni escultora se rebela, royendo su *Gestalt* como la mantis roe la nuca de su compañero. Sin embargo, los artículos que elabora posteriormente son un síntoma de su ansiedad: la ingesta de bombones de chocolate puede asociarse a estados depresivos y el rojo de labios trataría de ocultarlos tras una apariencia bella⁷⁸. Sustitutos que buscan aplacar la angustia de la culpabilidad. El propio acto de escupir podría relacionarse con un intento de limitar el daño del mordisco y también con los desórdenes alimenticios, que en breve analizaré.

Algunos autores han criticado que el trabajo de Antoni victimiza el cuerpo de la mujer y reproduce un antagonismo entre géneros que ignora formas más complejas y sutiles de sexismo⁷⁹. Pero no me parece que sus impulsos caníbales la conviertan precisamente en víctima, sino en una mujer combativa⁸⁰. Por otra parte, la artista escenifica un interesante extrañamiento en *Roeduras*. Durante la *performance*, la vemos asumir atributos pretendidamente masculinos para derrotar al padre: arrojo, perseverancia, rivalidad, vehemencia... Pero al canalizarlos a través del mordisco, los altera, es decir, hace que estos valores privilegiados aparezcan con un extraño halo de otredad: bestiales, impulsivos, caníbales. Quizás una parodia de la masculinidad que, aún así, trata de ocultarse puntualmente con la mascarada de la feminidad, a partir de los objetos estereótipicamente femeninos

77 Sobre Janine Antoni, ver Mignon Nixon, “Bad Enough Mother”, *op. cit.* y Mignon Nixon, “Roer y lamer: la oralidad en el arte feminista reciente”, en el catálogo de la exposición de esta artista en la Sala Montcada de la Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1996. También *Janine Antoni*, Hatje Cantz Publishers& Ink Tree, Küsnacht/New York, 2000, que contiene ensayos de Dan Cameron y Rosa Martínez, entre otros autores.

78 Mignon Nixon, sin embargo, ha criticado la producción de los pintalabios y las cajas de bombones por parecerle “objetos convencionales del deseo masoquista femenino” en “Bad Enough Mother”, *op. cit.*, pág. 77.

79 Isabelle Graw lanza esta crítica a “artistas como Kiki Smith o Janine Antoni”, en “Questions of Feminism: 25 Reponses”, *op. cit.*, págs. 22-23.

80 Sería pertinente recordar que en el Capítulo 2.4 ya comenté la relación inversa entre victimismo y canibalismo a propósito del *salvaje abyecto* y de las críticas que Foster realizaba al “artista como etnógrafo”.

que elabora⁸¹.

Natacha Lesueur también juega a las máscaras para hacer de la propia agresividad el objeto de su parodia⁸². En las fotografías de una de sus series (*Sin título*, 2001, fig. 119), nos encontramos con unos singulares retratos que, en vez de rostros, nos muestran bocas femeninas, engrandecidas por el gran formato de las imágenes. Enseguida acuden a nuestras mente otras, como la boca fotografiada por Boiffard y la de la definición de Bataille.

La artista parte de la imagen estereotípica que reduce la identidad femenina a un órgano de connotaciones sexuales, la boca en este caso, que el maquillaje de los labios se encarga de subrayar. Sin embargo, estas bocas no seducen, amenazan: horribles dientes se abren paso entre los labios, en primerísimos planos que reflejan hasta los poros de la piel y hacen saltar el objeto fotografiado a nuestro espacio. Claro que la amenaza resulta ser una farsa, pues las dentaduras son como los postizos que encontramos en las tiendas de disfraces y parecen estar realizadas de simientes, lo que transformaría en comestible el arma caníbal. Lesueur estropea la fetichización de la mujer con estas bocas tan poco atractivas, que se presentan como reverso abyecto del lenguaje publicitario, mientras ridiculiza la mítica ferocidad femenina sobreexponiendo su voracidad, de un modo que recuerda a los guantes-garra de Meret Oppenheim.

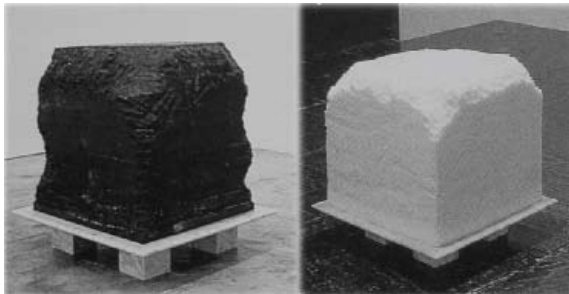
Las tres artistas que hemos visto recurren a un manejo del cuerpo en el que procuran destacar sus pulsiones agresivas y que, en comparación con otros usos, se ha calificado de inmediato o referencial. La crítica reacia a este tipo de obras ha querido ver aquí una naturalización del cuerpo femenino, análoga a la que habrían favorecido ciertas corrientes feministas de los 70, por insistir en el anclaje de la mujer al cuerpo y los instintos. No obstante, ya atendimos a las posibilidades críticas que abre una interpretación de la agresividad según Melanie Klein. Además, estas posibilidades se ven reforzadas en algunas casos por la escenificación paródica del tópico patriarcal de la mujer feroz, aunque este gesto pueda verse en contradicción con las teorías de Klein, que más bien obvian la diferencia. En cualquier caso, de producirse un retorno a una forma de entender el cuerpo que algunos consideran “esencialista”, cabría considerarlo desde un punto de vista estratégico, lo que me da pie a abrir nuestro siguiente apartado.

81 Vuelvo a referirme aquí al texto clásico de Joan Rivière “La feminidad como máscara”, incluido en Joan Raphael-Leff y Rosine Jozef Perelberg (eds.), *Female Experience...*, *op. cit.*

82 Natacha Lesueur formó parte de la exposición *Vraiment féminisme et art*, celebrada en Le Magasin Centre National d’Art Contemporain de Grenoble durante 1997 y comisariada, una vez más, por Laura Cottingham. Esta exposición trazaba una relación entre el arte feminista de los 70 en Francia y sus derivas contemporáneas, conectando también con el contexto norteamericano.



117. Rona Pondick, Boca, 1992-1993.



118. Janine Antoni, Roeduras, 1992.



119. Natacha Lesueur, Sin título, 2001.



120. Nancy Spero, *Sheela y Wilma*, 1985.



121. Valie Export, *Acción del pantalón. Pánico genital*, 1969.



122. Patty Chang, *Hotdogs*, 1999.



123. Mona Hatoum, *Garganta profunda*, 1996.

De la vagina *dentata* a la mujer comestible

Encontramos en torno a los 90 una serie de obras que no han temido usar la iconografía vaginal, que proliferó en los años 70 y fue después muy denostada por manejar un cuerpo demasiado referencial⁸³. Sin embargo, es preciso señalar que, en las obras más interesantes, la vuelta a esta iconografía introduce diferencias sustanciales, primeramente porque es difícil encontrar ya el tono triunfante que solían compartir las de los 70.

Laura Cottingham defiende este cambio de perspectiva en el catálogo de *Bad Girls*, una exposición que está en la línea de las que *October* criticaba, recordémoslo, por rescatar los términos del esencialismo. Cottingham valora las obras celebratorias de los 70 como un esfuerzo por crear una imaginería femenina positiva, capaz de contestar las representaciones que subyugan a la mujer y de revalorizar experiencias corporales femeninas denostadas por la cultura patriarcal⁸⁴. Pero no deja de ser consciente de sus limitaciones, como lo serían las artistas actuales que, según esta autora, son capaces de utilizar imágenes similares desde una postura radicalmente distinta, ya sea la de la ironía, el sarcasmo, la perversión, la ansiedad, la rabia, la negatividad...

Ciertamente, Hal Foster tampoco estaría lejos de este punto de vista cuando afirma que la aparente celebración corporal que observa hoy en las prácticas feministas lo es de un cuerpo-síntoma que anuncia un retorno de lo *real* (de lo *real* femenino, en este caso), lo que necesariamente se produce en términos traumáticos⁸⁵. En las antípodas de la expresión triunfante, estos cuerpos se aproximan a lo abyecto y nos remiten a su caída después del SIDA, así como a la ansiedad que suscitan ciertos avances tecnológicos.

Este cambio de actitud en la utilización del cuerpo y de la iconografía vaginal se expresa en un grupo de obras recientes que utilizan imágenes negativas de la feminidad (como las que veíamos de la mujer feroz) y, más concretamente, en algunas que incluyen el motivo de la vagina *dentata*, claramente *inadecuado* para el esencialismo triunfante de los 70.

Entonces se trataba de crear imágenes positivas de la mujer, como sabemos,

83 Tanto se extendió esta iconografía que se llegó a acuñar el término *Cunt Art* ["arte del coño"]. Judy Chicago y Meyer Schapiro fueron de las primeras en reivindicarla en su artículo "Female Imagery", *Womanspace Journal*, n° 1, verano 1973.

84 Laura Cottingham, "What's So Bad About 'Em'", *op. cit.* Quizás no estén de más valoraciones como ésta para comprender mejor aquellas experiencias de los 70, que fueron importantes para luchar contra la represión sexual y corporal que sufrían las mujeres. Más que defender lo femenino en términos biológicos, lo que intentaron fue crear estrategias contra la discriminación, y aunque no problematizaran ciertas identificaciones (mujer-naturaleza, mujer-madre, mujer-cuerpo...), no dejan de tener valor político dentro de su contexto.

85 Hal Foster en "A Conversation on Recent Feminist Art Practices", *op. cit.*

un cometido que asumió el llamado “feminismo de la diferencia”⁸⁶. Ahí tenemos el ejemplo de Luce Irigaray, una de las autoras insignia de esta corriente, que celebra el sexo femenino en la imagen de los dos labios, expresión de *un sexo que no es uno*, sino múltiple, versátil y lleno de matices⁸⁷. Como sabemos, también transforma la carencia que representa el *fastidioso hueco* del sexo femenino en un valor productivo, capaz de generar significados que desafíen la economía de pensamiento masculina.

Hélène Cixous, otra de las autoras más representativas del feminismo de la diferencia, denuncia dos mitos que vienen condenando a las mujeres: el de Medusa y el del abismo como metáfora del sexo femenino. Ambos se relacionan con la castración y vinculan el sexo femenino con la muerte, dos de esos “miedos convenientes” para los hombres, según la autora, pues ofrecen razones para perpetuar el sometimiento de las mujeres. Por eso Cixous defiende la necesidad de crear imágenes positivas de la feminidad e incluso reivindica la de Medusa, porque “es bonita y está sonriendo”⁸⁸.

Pensemos ahora en el mito de la vagina *dentata*. Ciertamente, resulta difícil transformarlo en imagen positiva, con su insistencia en la “vieja historia” de la castración y en los genitales femeninos como *locus* de destrucción y muerte, así que elegirla entre todas las posibles de la iconografía vaginal supone ya un desafío para el esencialismo triunfante de los 70. No obstante, vimos que también podía ser utilizada como herramienta de resistencia antipatriarcal, precisamente a partir de una obra realizada en esos años, *La destrucción del padre*.

Mona Hatoum se hace eco de todos estos cambios en su obra *Garganta profunda* (1996, fig. 123)⁸⁹. El título se refiere a la conocida película, en la que la mujer protagonista alcanzaba el orgasmo mediante la estimulación de su garganta, peculiaridad que viene a ofrecer una imagen bastante explícita del mito de la vagina *dentata*. Hatoum se acerca peligrosamente al reduccionismo objetualizador de la película pornográfica de los 70 y literaliza aún más sus términos, incluyendo las imágenes del interior de una garganta que traga. Difícilmente su instalación se prestaría a una celebración del sexo femenino al uso de los 70.

En su referencia literal a la fantasía que propone la película, la obra de Hatoum desarticula el placer visual (masculino) que Mulvey denunciaba en su famoso artículo, revelando la ansiedad traumática que genera el mito de la vagi-

86 Sobre el “feminismo de la diferencia”, remito al lector a la nota 23 de este capítulo.

87 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, *op. cit.* Sobre esta autora, ver también Margaret Whitford (ed.), *The Irigaray Reader*, Basil Blackwell, Cambridge, 1991.

88 Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” en Kelly Oliver (ed.), *op. cit.*, pág. 267. Sobre Cixous, ver también Susan Sellers (ed.), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, Londres/Nueva York, 1994.

89 Sobre esta artista, ver los catálogos *Mona Hatoum*, de la exposición en el CASA y el CGAC, Salamanca/Santiago de Compostela, 2002 y *Mona Hatoum* en el Centre Georges Pompidou, París, 1994. También el libro Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher (eds.), *Mona Hatoum*, Phaidon, Londres, 1997.

na *dentata* y que se esconde tras muchas representaciones fetichizadas del cuerpo femenino⁹⁰. Además, son imágenes que no nos permiten tomar distancia debido a su proximidad a la superficie, una característica que ya tuve ocasión de comentar y que a su vez socava el placer voyeurístico; la distancia en la que se protege el sujeto masculino se anula aquí por devoración⁹¹.

Sin embargo, tampoco estamos ante una imagen triunfante de la mujer castradora, pues esta vagina *dentata* no sólo devora, sino que está dispuesta para ser devorada, servida en un plato sobre una mesa lista para un comensal. Curiosamente, el mito de la *dentata* le sirve a Hatoum para referirse a todas esas mujeres objetualizadas y canibalizadas por la industria del espectáculo, a esa ración diaria de imágenes con la que consumimos toda clase de tópicos sexistas. Es la propia artista la que dice disfrutar con la ambivalencia de esta obra, con la “maravillosa paradoja entre la mujer retratada como víctima y la mujer como vagina devoradora”⁹². Víctima de la mirada dominante que, sin embargo, trata de hacerse a sí misma indigesta, como veremos a continuación en las obras de Sarah Lucas. Las imágenes endoscópicas, que vuelven el cuerpo del revés, son claramente abyectas, y su carácter científico sólo contribuye a despertar la ansiedad en torno a la apropiación tecnológica del cuerpo humano. Dudo que alguien quisiera disfrutar de un almuerzo con ellas. El cuerpo aparece aquí como ese síntoma del que hablaba Foster, cuerpo visceral del que solemos hacernos conscientes cuando anuncia la enfermedad y, un poco más allá, nos hace sentir lo *real*.

La obra de Hatoum nos sirve para comprobar cómo la artista se ha servido de la carga negativa atribuida a los genitales femeninos para utilizarla en beneficio propio. No trata de invertirla, como hacían las imágenes positivas de los 70, aunque también en esta época encontramos trabajos que no rechazaron el terror a ellos asociado. Aparte de Bourgeois, Valie Export lo explotaba de una forma bien gráfica en su *Acción del pantalón. Pánico genital* (1969, fig. 121)⁹³. La artista acudió a una sala de películas pornográficas armada con una metralleta y vestida con unos pantalones cortados que dejaban a la vista su entrepierna, proclamando que los genitales reales estaban allí para quien los quisiera. El público abandonó la sala. Al margen de los resabios puritanos que puedan extraerse de esta acción anti-porno, encuentro paralelismos con la obra de Hatoum, pues parece que Export quiere llamar la atención sobre el temor y rechazo que inspiran los genitales femeninos cuando tocan lo *real* y son capaces también de *tocar* a los hombres. Export dismantela la escena que precisa el placer pornográfico introduciendo unos genitales reales,

90 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *op. cit.*

91 Sobre la proximidad táctil de las imágenes en vídeo de Mona Hatoum, remito al lector al Capítulo 1.2.

92 Citado por Guy Brett en “Itinerary”, en Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher (eds.), *Mona Hatoum, op. cit.*, pág. 71.

93 Sobre Valie Export, ver el catálogo *Valie Export. Split: Reality*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1997.

obscenos, que siempre estarán demasiado cerca para la mirada masculina⁹⁴. Tan cerca que se vuelven agresivos, *dentatos*, aunque aquí la mítica amenaza se haya transformado en realidad, paradójicamente, a partir de una “fállica” metralleta.

Paradójicamente también, las imágenes de la vagina *dentata* coinciden con otras de la iconografía vaginal celebratoria en su sentido afirmativo de los genitales femeninos, al contestar su caracterización como ausencia. Estas artistas *lo enseñan todo* y transforman el horror del “nada que ver” en “todo que ver”, aunque esto no quiera decir que la amenaza se disipe, ni siquiera en las versiones positivas. Pensemos en ciertas obras de Nancy Spero que trabajan con la figura de Sheela-na-Gig, diosa celta de la fertilidad y la destrucción, que sonríe al espectador mientras separa sus piernas y enseña impúdica una enorme vagina, que abre aún más con la ayuda de sus manos⁹⁵ (fig. 120). A pesar de que la diosa sonría en el gesto, ese hueco desproporcionado que se abre en su cuerpo no deja de producir cierto desasosiego, pues, de algún modo, evoca el abismo y la vagina *dentata*, aunque Spero sea una de esas artistas comprometida con la creación de imágenes celebratorias de la feminidad. Es como si, dentro de una sociedad androcéntrica, siempre hubiera algo de inquietante en el hecho de mostrar unos genitales femeninos, en la paradoja de mostrar el *trou*⁹⁶. Entonces, ¿asusta más que no se puedan ver o verlos? Quizás ambas cosas, en una ambivalencia que ni el feminismo más optimista ha rehusado utilizar, por eso Cixous proclama “...dejad que tiemblen los sacerdotes, vamos a enseñarles nuestros sexos/textos”, una cita de “La risa de la Medusa” que justamente Spero ha utilizado en una de sus obras más recientes

94 En inglés, la palabra “obsceno” [*obscene*] insinúa el significado de “fuera de escena”, [*ob-scene, off-scene, offstage*]. Así la utiliza Linda S. Kauffman en *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000, (pág. 103 de la edición inglesa). También Hal Foster le otorga un sentido parecido: “‘Obsceno’ quizá no signifique ‘contra la escena’, pero sugiere este ataque”, en *El retorno...*, *op. cit.*, pág. 157.

95 La figura de Sheela-na-Gig aparece en obras como *Chorus line I* (1985), *Sheela and Wilma* (1985) o *Sheela and Vulture Goddess* (1992). Su gesto obsceno y humorístico se podría equiparar al de Baubo, una personificación del *cunnius* y las bromas lascivas en la mitología griega que recibió hospitalariamente a Démeter en su deambular buscando a su hija. La historia más común cuenta cómo Baubo ofrece una bebida a Deméter, que ésta rechaza, abrumada por la tristeza, a lo que Baubo responde con un gesto obsceno, levantando su falda y enseñando sus genitales, consiguiendo hacer reír a la diosa, que finalmente acaba aceptando la bebida. Mikhail Bakhtin hace mención a Baubo en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...*, *op. cit.* Sobre Nancy Spero, ver el catálogo de la reciente exposición *Disidanzas* (2008), comisariada por Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró para el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el MNCARS y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. El catálogo contiene textos de Mignon Nixon y Hélène Cixous, entre otros.

96 Recordemos que éste era el término que utilizaba Aurora Fernández Polanco en su texto “Le trou”, *op. cit.*, en el que se refiere a esa asociación entre la mujer y el espacio negativo del agujero, del vacío y de la pérdida.

(*Dejad que tiemblen los sacerdotes*, 2008)⁹⁷.

Me gustaría profundizar ahora en un aspecto sugerido por la obra anterior de Hatoum, que se refiere no ya a las vaginas *dentatas*, sino a la devoración del cuerpo femenino, algo que vimos a propósito de Meret Oppenheim⁹⁸. Se trata de la conocida relación entre comida y erotismo, que crea metáforas en las que el cuerpo (o alguna de sus partes) es sustituido por un alimento que lo transforma en objeto deseable y consumible⁹⁹. Esta fetichización se produce mayoritariamente con los cuerpos femeninos y ahí tenemos multitud de expresiones en el lenguaje que lo corroboran. En numerosas ocasiones, además, metáforas que son válidas para las mujeres resultan ridículas si se trasladan a los hombres, lo que da una idea de cómo se codifica culturalmente el cuerpo de unas y otros¹⁰⁰. La objetualización de la mujer está tan extendida que admite casi cualquier tipo de sustitución (frutas, hortalizas, dulces...), a veces en clave de humor, otras muchas en tono claramente despectivo; en el caso de los hombres, sin embargo, suele darse casi siempre como una broma.

Muchas artistas han trabajado con este tipo de imágenes para invertir su sentido y denunciar que no son inocuas. Además, al hacer de la mujer un objeto comestible, contestan al mito de la *dentata* y la ferocidad femenina, encontrando en el otro extremo de este espectro nuevas estrategias de resistencia.

Podemos remontarnos a una obra clave de Hannah Wilkie, *SOS. Starification Object Series* (1974-79), serie fotográfica en la que decide posar semidesnuda como una modelo publicitaria. Con estas poses estereotípicas, la artista da rienda suelta a cierto narcisismo y reitera deliberadamente la lógica de la mirada masculina, en la que ellos miran y ellas posan. Pero Wilkie no sólo actúa como objeto de deseo, sino como sujeto creador, creando un deslizamiento entre roles que pervierte la

97 Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" en Kelly Oliver (ed.), *op. cit.*, pág. 266. La autora hace un juego de palabras entre sexos [*sexes*] y textos [*textes*].

98 Sobre esta alternancia, ver Begoña Pernas y Fefa Vila Núñez, "Comer o ser comida" en *Comer o no comer*, *op. cit.*

99 Para un análisis en profundidad de la asociación entre sexo y comida en el marco de las relaciones familiares y de género, ver Elspeth Probyn, *Carnal appetites food sex identities*, Routledge, Londres/Nueva York, 2000.

100 Un buen ejemplo de esto lo encontramos en unas postales eróticas de principios del siglo XX. En una de ellas, vemos a una mujer semidesnuda ofreciendo unas manzanas, en un claro deslizamiento entre su anatomía y las frutas que resulta sugerente, mientras que en la postal en la que aparece un hombre, de la misma guisa, ofreciendo unos plátano, el efecto es irrisorio.

lógica de esta mirada a partir de la “retórica de la pose”¹⁰¹.

También decide estropear su belleza mediante unos elementos que se pegan a su piel, semejantes a verrugas o cicatrices. Se trata de chicles modelados en forma de genitales femeninos, que convierten a la mujer en objeto comestible/consumible, máxime en el contexto al que aluden estas imágenes: “elegí el chicle porque es la metáfora perfecta para la mujer americana—mastícala, saca lo que quieres de ella, tírala e introduce una nueva pieza”, dice la artista¹⁰². Así que las vaginas ya no amenazan con devorar, sino que son el elemento que, metonímicamente, extiende su efecto comestible a todo el cuerpo.

Los chicles también aparecen en la parte inferior de la obra, dispuestos como un muestrario que repara la pretendida invisibilidad del sexo femenino, aunque la artista parezca obligada a hacerlo a través de la artificialidad y la asociación con la herida. Ya sobre el cuerpo, actúan como las marcas de su feminidad, como un *exagerado signifiante* de su identidad de género, según indica Amelia Jones¹⁰³. Un signifiante que también es una herida y que para Wilkie exterioriza las que cada mujer porta consigo como resultado de la búsqueda de su identidad. También de su lugar en la sociedad, a juzgar por el título, que establece un juego de palabras entre “escarificación” y “estrellato”, como si el éxito de la mujer pasara por marcarla como una res, con un sello que representa su sexo: primeramente, mujer; después, ya veremos. En cualquier caso, queda lista para el sacrificio y posterior consumo. Además, la artista ha relacionado las “marcas” de los chicles con las escarificaciones africanas, estableciendo una relación entre alteridades que insiste en la subyugación. Con este panorama, no es de extrañar que desde el título de la obra la artista pida socorro.

A pesar de la victimización del cuerpo femenino, lo cierto es Wilkie se defiende de un eventual consumo, pues las “marcas” sobre su piel hacen que éste resulte muy poco “apetecible”. En ellas vemos reaparecer la asociación entre los genitales femeninos y un elemento desagradable, como en la obra de Hatoum, un gesto con el la artista querría resistir a la situación que al mismo tiempo expone.

Este es un recurso que va a explotar al máximo Sarah Lucas, otra de las artistas que trabaja a partir de metáforas alimenticias y utiliza una iconografía

101 Esta es una expresión de Craig Owens que Amelia Jones utiliza en su análisis de la obra de Hannah Wilkie, en “The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilkie and the Radical Narcissism of Feminist Body Art”, dentro de su libro *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998. En él, la autora defiende la necesidad de valorar el legado del *Body Art* de los 70 tras la dura crítica de la que fue objeto en los 80. Jones insiste en las aportaciones políticas de estas experiencias, relacionándolas con el cuestionamiento del sujeto moderno y con la disolución de los papeles tradicionales asignados al espectador, al modelo y al artista en el mundo del arte.

102 *Ibid.*, pág. 184 (citado por Amelia Jones).

103 *Ibid.*, pág. 184.

vaginal completamente desmitificada¹⁰⁴. Lucas se apropia de imágenes que circulan en la jerga callejera y las maneja con toda su crudeza, hasta lograr subvertirlas, creando un efecto distinto al que originalmente respondían. La sustitución de órganos sexuales por alimentos aparece ya en obras tempranas y afecta tanto a hombres como a mujeres, como vemos en *Al natural* (1994), uno de sus trabajos más conocidos (melones para la mujer, pepino y naranjas para el hombre).

En *Dos huevos fritos y un kebab* (1992, ver fig. 124), es el cuerpo de la mujer el que se representa a partir de unos huevos fritos en lugar de pechos y un kebab por genitales, todo colocado sobre una mesa. Esta mujer ha sido reducida a sus órganos sexuales, lo que la artista enfatiza al presentar una fotografía de lo anterior como su rostro, es decir, como su principal seña de identidad. Una *mise en abîme* que provoca un salto de lo objetual a la imagen y en la que esta mujer, ya de por sí rebajada, se convierte en una imagen de sí misma. Los deslizamientos que sexualizan el rostro se hacen tan literales como en *La violación* (1934) de Magritte, aunque dentro de los convencionalismos de la obra, que previamente había transformado los órganos sexuales en comida. Asistimos así a una parodia de un procedimiento muy querido por los surrealistas, al que Lucas arrebató cualquier posibilidad poética y deja reducido al gesto soez. Si esta obra nos coloca ante una sustitución, en ningún caso *juega a las trasposiciones*¹⁰⁵; las metáforas pueden escapar a la estetización y ser también devastadoras. Pensemos, por otro lado, en qué diferentes son esta mesa y la que Judy Chicago nos preparaba en *La gran cena* (1974-79), icono del esencialismo triunfante de los 70.

La caída de la mujer a la horizontal de la mesa es un recurso más para insistir en su supuesta *bajeza*, como ya hemos visto a partir de otras obras. Además, Lucas vincula la alteridad femenina con la del *otro* cultural, en este caso a partir del kebab, subrayando su marginación respecto a la identidad dominante. La contrapartida no se encuentra aquí en una eventual venganza de la vagina *dentata*, como sucedía en *El fenómeno del éxtasis* de Dalí, pues el kebab sobre la mesa implicaría más bien todo lo contrario. Pero Lucas logra revolverse contra las fantasías machistas de objetualización a partir de otro elemento, lo abyecto, que las transforma en asquerosas imágenes que anulan el deseo de consumirlas, una estrategia análoga a la que vimos en Kara Walker.

Porque consumir es dominar. En *Zorra* (1995, ver fig. 124), repite la composición con la mesa, esta vez vistiéndola con una camiseta de la que cuelgan unos melones y colocando un pescado dentro de un plástico detrás. Mujer boca abajo, fantasía de dominio que en esta representación no provoca ningún placer, sino más bien náuseas. Como en *Chicken Knickers* [Bragas pollo] (1997, ver fig. 124),

104 Sobre Sarah Lucas, ver Yilmaz Dziewior and Beatrix Ruf (eds.), *Sarah Lucas: Exhibitions and Catalogue Raisonné 1989–2005*, Tate Press, Londres, 2005 y *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts, 1998.

105 Parfraseo en las cursivas la expresión con la que Bataille denuncia los efectos sublimadores de la poesía de Breton y compañía en “El espíritu moderno y el juego de las trasposiciones” en Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*

fotografía de un cuerpo infantil con un pollo agujereado. El encuadre, el punto de vista, el motivo... todo es sorprendentemente directo en ésta y otras obras de Lucas. Son demasiado. Demasiado directas, demasiado literales, a pesar de las metáforas que implican o de ciertos recursos estéticos (como el fondo negro de la última). En una palabra, son *obscenas*, en el mismo sentido que aplicamos con Valie Export, es decir, sin la escena necesaria para el placer voyeurístico. En su lugar, exponen ese rechazo hacia lo femenino que se oculta tras la pretendida admiración de su belleza y, para ello, Lucas no duda en optar por la versión más radical, la de lo abyecto.

En otros trabajos, la artista juega a mezclar las construcciones en torno al género, que le parecen frágiles y susceptibles de ser invertidas. *Comiendo un plátano* (1990), su primer autorretrato (una constante en su obra), combina una trabajada apariencia masculina con la insinuante ingesta de un plátano. ¿Un guiño a la vagina *dentata*, a la mujer castradora que espera hacerse con los atributos de la masculinidad? Lucas parece mofarse de esto enfatizando la pose masculina, como en otros autorretratos (mirada desafiante, gestos rudos, piernas bien abiertas, prendas masculinas...). Pose que a su vez responde al prototipo de “lesbiana camionera”, que procura estropear incluyendo imágenes tópicas del cuerpo femenino, como unos huevos en sustitución de los pechos (*Autorretrato con huevos fritos*, 1996, fig. 124). El estereotipo de la masculinidad también es desautorizado en obras como *Bájate del caballo y bebe tu leche* (1994), en la que una botella de leche y dos galletas ridiculizan e infantilizan los genitales de un hombre, cuyo cuerpo vulgar tampoco invita demasiado al consumo.

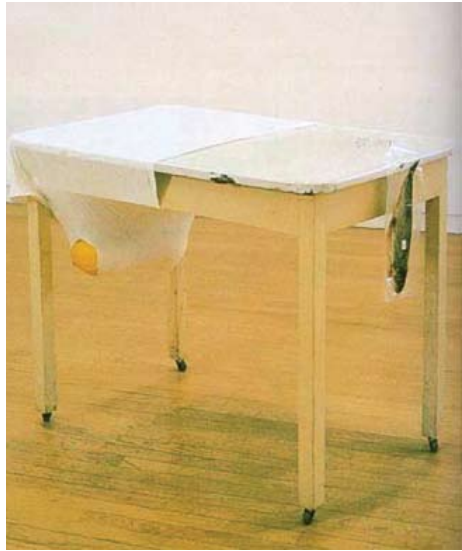
Patty Chang es otra de las que decide objetualizar el cuerpo masculino y reducirlo a sus genitales en *Hotdogs* (1999, fig. 122), una fotografía en la que abre monstruosamente su boca para introducir en ella el máximo número de salchichas posible¹⁰⁶. Una recreación de la vagina *dentata*, que en su exceso llega a resultar paródica, como en el dibujo de Toyen que ya conocemos, aunque podemos sentir el ahogo que producen las salchichas en la boca de Chang.

En *Melones (sin saber qué hacer)* (1998, fig. 125), es la mujer a la que Chang convierte en objeto comestible. La artista recurre a la manida equiparación de pechos y melones, que también vimos en Lucas y parece atravesar los contextos culturales. El propio Dalí exploraba su equivalencia en uno de los episodios más célebres de su *Vida Secreta*, “Historia de la Recolección de la Flor del Tilo y la Muleta”, una fantasía erótica en la que sustituye los pechos de una campesina por unos melones maduros, que acaba reventando con la presión de una fállica muleta mientras alcanza el éxtasis¹⁰⁷.

Un melón maduro aparece también en una fotografía de Francesca Woodman, *Tres clases de melones en cuatro clases de series luminosas* (1975-77, fig. 126), que muestra un melón real, uno pintado y el pecho desnudo de una mujer, segura-

106 Sobre Patty Chang, ver “Patty Chang: ven conmigo, nada contigo. Fuente. Melones. Afeitada” en *Espacio Uno III*, MNCARS Publicaciones, Madrid, 2001.

107 Salvador Dalí, *Vida Secreta...*, *op. cit.*



124. Sarah Lucas (de izq. a dcha.): *Autorretrato con huevos fritos* (1996), *Zorra* (1995), *Dos huevos fritos y un kebab* (1992) y *Chicken Knickers* (1997).



125. *Patty Chang, Melones (sin saber qué hacer), 1998.*



126. *Francesca Woodman, Tres clases de melones en cuatro clases de series luminosas, 1975-1977.*



127. *Pilar Albarracín, Tortilla a la española, 1999.*



128. *Pilar Albarracín, Olla Spressss, 2001.*

mente una referencia a *Una y tres sillas* (1965), de Joseph Kosuth. La reflexión sobre el lenguaje y la representación que nos proponía este último se sumerge de lleno en el cuerpo sexuado dentro de la obra de Woodman, que además incluye una parodia. La cucharita fálica que se introduce en el melón pintado, el melón demasiado maduro, la marca de bikini que hace que el pecho real se parezca más a un melón... son detalles que explotan la metáfora hasta desbordarla y convertirla en algo insostenible como tal.

Si Woodman arruina la metáfora del melón por exceso, Chang la utiliza para llevar a cabo una acción sorprendente: vestida con un enorme y maternal sujetador, procede a rebanar uno de sus pechos, que por fortuna resulta ser un melón; retira sus pepitas, las deposita en un plato sobre su cabeza y pasa a engullirlo a cucharadas. La mujer comestible ya no es el objeto de consumo de otros, sino que es ella misma la que se devora, en un ritual autofágico que, más que asimilar, parece querer destruir el símbolo de una abultada feminidad, como si se rebelara contra una determinada manera de entender lo femenino que ya se ha inscrito en su propio cuerpo. ¿El pretendido destino de la mujer a ser madre, quizás? Pensemos, en cualquier caso, en el sentido tan distinto que adquiere el melón en la fantasía de Dalí y en esta acción de Chang, aunque en ambos casos acabe siendo destruido.

Mientras lleva a cabo esta acción, con la contundencia de las imágenes televisivas de medio cuerpo, la artista va narrando una historia aparentemente disociada, que resulta ser un episodio de su infancia¹⁰⁸. En él cuenta cómo ofreció sus ojos a un joven amante, depositándolos en un platito como el que tiene en la cabeza (en clara referencia al martirio de Santa Lucía), lo que se mezcla con la historia de una tía suya que había muerto de cáncer de mama. El discurso viene entonces a insistir en el carácter sacrificial del cuerpo femenino y en su victimización pero, como decía, Chang parece revolverse contra esta circunstancia a partir del mordisco caníbal, irreverente, que se ve enfatizado cuando al final del vídeo decide romper el platillo en mil pedazos.

También hay un sentido melancólico en esta acción. La poderosa imagen de autocanibalismo del pecho-melón, junto a la importancia que adquiere la narración en la obra, traen a colación unas palabras de Julia Kristeva: “por la boca que lleno de palabras antes que de mi madre, que desde ahora me falta más que nunca, elaboro ese deseo y la agresividad que lo acompaña *diciendo*”¹⁰⁹. El lenguaje sustituye la relación perdida con la madre al llenar la boca que antes colmaba la teta, por eso Kristeva dice que el lenguaje es el último sustituto, el último fetiche. En su obra, Chang no renuncia a ninguno de los dos, ni al lenguaje ni a la teta, aunque en su gesto melancólico de querer asimilar el objeto perdido se identifique con él, y no pueda evitar devorarse al devorarlo.

Pilar Albarracín, quien precisamente escribe un texto sobre esta obra de

108 Esta disociación entre imagen y discurso también nos llevaría a preguntarnos sobre la inteligibilidad de las imágenes mediáticas que cada día asimilamos.

109 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*, pág. 58.

Patty Chang, se refiere al sacrificio femenino en muchos de sus trabajos, como en su *videoperformance Tortilla a la española* (1999, fig. 127), donde también lo une al consumo de su propio cuerpo¹¹⁰. La artista saca partido al juego de palabras que establece en el título y se ofrece a la degustación mediante un deslizamiento entre su cuerpo y su vestido, rojo como la sangre. En el vídeo la vemos cortando pedazos del mismo para mezclarlos con los ingredientes de una tortilla, que después cocina y presenta al espectador. Efecto paródico para denunciar la autoinmolación en las tradiciones culturales y en las tareas del hogar, algo parecido a lo que plantea en *Olla Spressss* (instalación sonora, 2001, fig. 128), aunque aquí el sacrificio parezca más bien obligado. El artificio, que prometía liberar a la mujer de cierto peso doméstico, ha acabado por engullirla, como viene sucediendo en tantos *hogares maravillosos* y repletos de electrodomésticos desde su *boom* en los EE.UU de los años 50. Una imagen macabra que contrasta con la familiaridad de la olla, ahora siniestra, aunque salta a la vista que el pelo y la mano son falsos, lo que dota al conjunto de un aspecto artificioso, que más bien se acercaría a una escena *kitsch* sacada de un folletín barato. Un comentario queda en el aire: las mujeres podrán ser las que amenazan con sus vaginas *dentatas* y las devorahombres de apetito insaciable pero, como les sucedió a los feroces caníbales de la América conquistada, son ellas las que desaparecen.

En torno a la comida. Lo maternal monstruoso y los desórdenes alimenticios

El ámbito de la alimentación también comprende otro tipo de asuntos que unen las cuestiones de género y la voracidad: los que están en torno a las relaciones conflictivas con la madre, “la dadora de alimentos”¹¹¹. Unas relaciones que han dado lugar a dos importantes temáticas dentro de la producción artística de las mujeres:

- las representaciones de lo maternal/femenino monstruoso.
- los trastornos alimenticios, concentrados en la pareja anorexia/bulimia.

La comida es el elemento que determina el inicio de las relaciones madre-

110 Pilar Albarracín, “Melones” en *Espacio Uno III*, *op. cit.* Sobre Pilar Albarracín, ver *Pilar Albarracín*, Actes Sud, Altadis, París, 2003 y el catálogo de *100%*, exposición colectiva en la que participó, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en las Salas del Palacio Episcopal de Málaga, 1993.

111 Rosemary Betterton se ha ocupado de todos estos aspectos en el capítulo “Body Horror? Food (and Sex and Death) in Women’s Art”, dentro de su libro *An Intimate Distance: Woman, Artists, and the Body*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.

hijo y el que gradualmente guía el proceso de su separación: “en los primeros pasos del desarrollo, la saciedad sume en el nirvana de la plena indiferencia; pero pronto y de manera cíclica, se desvanece, surge el disestar que llamaremos hambre y con él la discontinuidad, la carencia”¹¹². El bebé va comprendiendo que no está unido a la madre porque no siempre dispone de alimento, por lo que el acto de comer establece progresivamente un dominio para el ego y se convierte en una poderosa metáfora para abordar las relaciones de dependencia/autonomía respecto de la madre.

Me gustaría introducir aquí un trabajo de Patty Chang que no sólo alude a la separación de la madre, sino de ambos progenitores, a partir del elemento oral. Se trata de *Enamorados* (2000, fig. 129), que consta de dos monitores en los que vemos a la artista unida por un beso a su padre y a su madre, respectivamente. Conforme avanza el vídeo, reproducido hacia atrás, descubrimos que las parejas están comiendo una cebolla colocada entre sus bocas, que se irá recomponiendo poco a poco hasta volver a su forma original. En principio, la artista parece querer asimilar(se) a sus progenitores mediante la boca (el beso), pero lo que hace es separarse de ellos por actos que asociamos a la ingesta (el mordisco, la masticación, la deglución...), los cuales hacen emerger, paradójicamente, el objeto alimenticio que acaba interponiéndose entre ambos: *el acto de comer establece un dominio para el ego*.

Podríamos unir el beso/mordisco que vemos al comienzo de los vídeos con la fase oral del desarrollo, en la que el sujeto cree que puede apropiarse del objeto de deseo devorándolo. Pero no tardará en comprender que se trata de una imposibilidad y que debe resignarse a su pérdida (aunque, como ya sabemos, el melancólico no esté dispuesto a hacer esta renuncia). Revelaciones dolorosas que provocan lágrimas, como lo hacen estas cebollas, cuyas capas rehaciéndose podrían sugerir las etapas por las que atraviesa el sujeto en el costoso proceso de individuación, del cual me ocupo seguidamente.

Lo maternal/femenino monstruoso

Según Kristeva, el proceso de individuación comienza con el niño abyectando el cuerpo materno, lo que en ese momento supone expulsar una parte de sí, en función de la repugnancia que le provocan una serie de elementos y acciones corporales que comprometen su integridad física, es decir, la separación tajante entre su interior y el exterior: orificios, fluidos, ciertos alimentos, la excreción... Proceso de abyectar a la madre que, curiosamente, ella misma dirige, enseñando al niño a controlar y *esconder* ciertas funciones físicas¹¹³. En la *videoperformance* de Chang, observábamos ese tránsito de la unión a la expulsión, implicando un ori-

112 Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, *La anorexia. Una locura del cuerpo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pág. 94.

113 Julia Kristeva, *Podere de la perversion...*, *op. cit.*

ficio corporal, la boca, y un alimento, la cebolla, que se rodean del componente abyecto propio de la acción que se desarrolla: lágrimas que se mezclan con saliva, pedazos de alimento que casi se mastican conjuntamente, etc. Una acción penosa que da idea de la dificultad que entraña alcanzar nuestra identidad individual y que deja sus secuelas: todos los procesos en los que los límites corporales queden en suspenso convocarán posteriormente fantasmas de disgregación, a los que son más vulnerables los cuerpos masculinos dominantes, que pretenden colocarse al margen del cambio.

Entre todos estos procesos, la ingesta de alimentos es el que aquí nos interesa. Aunque acabo de relacionarla con la conquista de la individualidad, también es una acción en la que nuestras fronteras se hacen precarias, ya que comer significa asimilar un *otro*: “la comida, al igual que el lenguaje, es originalmente investido en el otro y huellas de esta alteridad permanecen en cada bocado que uno habla—o mastica”¹¹⁴. Lo que el canibalismo exagera está en realidad presente hasta en la más cotidiana de nuestras comidas: la alteridad nos invade y la separación entre sujeto y objeto se hace confusa.

Subyace en éste y otros procesos que confunden los límites corporales una temida regresión al medio materno, a un estado indistinto y caótico que anula las distancias y se percibe como aniquilación¹¹⁵. Pero esta regresión es del todo ambivalente, pues si bien amenaza con la destrucción del ser, también se entiende como una vuelta a los orígenes, a un estado de plenitud y comunión con el todo como el que ansiaban Bataille y su entorno. No obstante, la vertiente destructora de esta regresión no se disipa, lo que en una cultura patriarcal se traduce en imágenes grotescas, amenazadoras o abyectas de la madre (la madre arcaica), que se unen al extenso catálogo de mujeres monstruosas que construyen lo maternal/femenino como *locus* de negatividad. Sin embargo, muchas artistas han venido utilizando estas mismas imágenes para denunciar los mecanismos del pensamiento androcéntrico, una estrategia arriesgada que presenta problemas similares a los que vimos a propósito del *salvaje abyecto*, aunque también sabemos que pueden llegar a manejarse con efectividad¹¹⁶.

Así se han interpretado, por ejemplo, muchas de las fotografías de Cindy Sherman, algunas conocidas con el elocuente nombre de *Disgust Pictures* [Imágenes de la repugnancia], en las que el cuerpo femenino aparece como una mezcla repugnante de fluidos, mucosas, vómitos, comida, moho... Forro materno que se vuelve del revés confundiendo interior y exterior, medio asqueroso en el que el sujeto teme perderse para siempre, un sujeto eminentemente masculino.

114 Maud Ellman, *The Hunger Artists*, 1993, pág. 53 (donde la autora realiza un estudio filosófico y psicoanalítico de las implicaciones de la autoprivación de alimento, recurriendo a autores como Hegel, Freud o Klein), citado por Rosemary Betterton en “Body Horror?...”, *op. cit.*, pág. 144. Estos aspectos fueron también comentados en la “Introducción” del presente trabajo.

115 Julia Kristeva se refiere a todo esto en *Poderes de la perversión...*, *op. cit.*

116 Sobre el aprovechamiento de estas imágenes por parte de ciertas artistas, ver Rosemary Betterton, “Body Horror?...”, *op. cit.*

Estas imágenes dan visualidad al horror que se proyecta sobre el cuerpo femenino y desmontan el falso pedestal en el que lo aúpa la lógica machista, ya que la mujer abyecta prolifera en los discursos, pero su imagen tiende a escamotearse bajo un manto de belleza ideal, para deleite de la mirada masculina. También para su tranquilidad. En un conocido texto sobre la obra de Sherman, Laura Mulvey relaciona lo maternal/femenino monstruoso que se daría cita en estas imágenes con la castración, normalmente oculta tras el velo del cuerpo femenino fetichizado, que al levantarse descubre su verdad: la herida de una castración fantasmática, traducida por Sherman en forma de visiones repugnantes. De ahí que Mulvey afirme que estas obras revelan una “iconografía de la misoginia”.

El problema, para Rosalind Krauss, es que Mulvey recodifica como “cuerpo abyecto” un cuerpo que debería ser el de lo inenunciable. Aunque Mulvey señala que la caída del fetiche nos depara la imposibilidad del significado, Krauss aduce que, “no obstante, el contenido mítico de una unidad significativa [*packaged signified*] —‘lo femenino monstruoso’— surge para ocupar el campo vertical de la imagen/forma”¹¹⁷. En las imágenes de Sherman, Krauss descubre lo *informe*, un campo sin verdad que se resiste a producir un significado, que es lo que para ella hace Mulvey cuando descubre *la verdad* de la herida tras el velo. Más problemático me parece el hecho de que al mostrar esa “iconografía de la misoginia”, sea inevitable reproducir algunos de sus preconceptos¹¹⁸. Una vez más, diríamos que importa quién habla: que sean mujeres las artistas que están tras estas representaciones crea una suerte de reflexividad que las involucra no sólo como emisoras, sino como receptoras de estas imágenes, lo que las dota de un sentido muy distinto a si fueran realizadas por hombres.

Siguiendo con lo maternal monstruoso, cabe destacar que la reincorporación al medio materno incluye fantasmas de canibalismo, encarnados en la madre sádico-oral que amenaza con devorar a sus hijos o, más concretamente, en el pecho materno devorador, como sabemos por las teorías de Melanie Klein. Barbara Creed ha analizado estos fantasmas a partir de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979, fig. 130), “la criatura cuya misión mortífera se representa igual que la de la madre arcaica—hacer pedazos y reincorporar la vida”¹¹⁹. La madre caníbal aparece como un “agujero negro” primordial capaz de absorber todo lo que ha engendrado la madre generativa, su reverso¹²⁰. Una dualidad que vimos en las representaciones de Masson en torno a la Madre Naturaleza o en las *Arañas* de

117 Rosalind Krauss, “Disgust”, *Cindy Sherman: 1975-1993*, Rizzoli, Nueva York, 1993, pág. 193.

118 Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, *New Left Review*, n° 188, 1991.

119 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine...*, *op. cit.*, pág. 22.

120 Claro que también nos encontramos con padres devoradores, como Saturno/Cronos, y otras figuras masculinas que ingieren individuos, como los ogros o el mismísimo Satán. Sobre todos ellos nos habla Marina Warner en “Fec fie fo fum: the child in the jaws of the story”, *op. cit.*, donde los analiza en relación a la literatura y la educación infantiles.

Bourgeois. Para Creed, cuyas teorías ya conocemos, no es la madre castrada del pensamiento de Freud la que aterroriza a través de la figura de *Alien*, sino la madre castradora. Entre las pocas apariciones que hace el monstruo en la película de Scott, la imagen de su terrible boca queda fijada en nuestra memoria, una referencia a la vagina *dentata* que viene confirmada por su aspecto, que nos remite a un insecto bien conocido por nosotros: la mantis. No deja de llamar mi atención que H. R. Giger, el artista que hizo los diseños para *Alien*, conociera personalmente a Dalí, el gran defensor de las pasiones caníbales.

En las obras de Sherman, no obstante, más que con la mujer agresiva nos encontramos con la agresividad de las propias imágenes. También podríamos ver en ellas no ya el temido medio materno, sino los paisajes después del desastre. En una fotografía (*Sin título # 190*, 1989, fig. 131), la artista muestra un ser que a duras penas adivinamos, disuelto como está en un amasijo sanguinolento, su boca abierta en desesperación. Los peores temores se confirman: la incorporación canibalística se ha producido, el cuerpo hecho pedazos y asimilado hasta confundirse con todo *eso*, hasta volverse uno con *eso*. La madre caníbal traga la identidad y en su lugar deja este ser amorfo, identidad entendida como una cuestión de distancia entre sujeto y objeto, que aquí queda completamente anulada. Por eso, ésta y otras imágenes de Sherman corrompen la distinción figura/fondo y son un claro exponente de lo *informe*, como ha destacado Krauss, expandiéndose en superficies planas que tampoco respetan la distancia con el espectador y se nos vienen encima¹²¹.

El propio acto de la ingesta generaría de por sí lo *informe*, porque en la boca los cuerpos exteriores, recortados del medio, pasan a un interior viscoso que los deshace, e igual le sucede a su entidad. “La boca es interesante porque es uno de esos lugares en los que el seco exterior se mueve hacia un interior resbaladizo”¹²², señala Jenny Holzer y, una vez se ha traspasado este umbral, no hay retorno. La precipitación de la forma hacia lo *informe* es irreversible, por eso de la boca, si sale algo, lo hace como vómito¹²³. Sólo invirtiendo el proceso de manera artificial, como en *Enamorados* de Patty Chang, vemos configurarse una forma, que en este trabajo podría entenderse como la inauguración del orden simbólico después de la separación. Pero en el caso de Sherman, los vómitos expresan la imposibilidad de este orden, de la forma, del significado y del significante fálico. Si este lenguaje de lógica masculina siempre nos excluyó, parecen decirse algunas artistas, reivindicuemos el potencial liberador de los márgenes a los que hemos sido expulsadas para dismantelar su autoridad. Barthes afirmaba que un código no se puede

121 Rosalind Krauss, “Disgust”, *op. cit.* La autora también comenta estos aspectos de las imágenes de Sherman en “The Destiny of the *Informe*”, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless...*, *op. cit.*

122 Jenny Holzer, *The Living Series, 1981-82*, citado por Rosemary Betterton en “Body Horror?...” , *op. cit.*, pág. 139.

123 Rosalind Krauss habla sobre la irreversibilidad del proceso de lo *informe* en “Entropy”, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless...*, *op. cit.*



129. Patty Chang, *Enamorados*, 2000.



130. H. R. Giger, *diseño para Alien*, 1979.



131. Cindy Sherman, *Sin título # 190*, 1989.



132. *Cindy Sherman, Sin título # 175, 1987.*



133. *Jana Sterbak, Vanitas: traje para albino anoréxico, 1987.*



134. *Nicoletta Comand, La comida que como se convierte en carne, 1994.*

destruir, pero sí desbaratar [*déjouer*]¹²⁴. Jugar con él. O pervertirlo. O maltratarlo. Aquí es donde nos encontramos con el mordisco de *La destrucción del padre*, con el grito horrible de Sade, con el poder revolucionario de la risa de la mujer... y también con estos vómitos, incluso cuando se codifican como “femeninos”¹²⁵.

Los desórdenes alimenticios: anorexia y bulimia

Las fotografías de vómitos de Sherman también nos remiten a los desórdenes alimenticios, otro asunto del que se han ocupado numerosas artistas y que aparece acechado por la agresividad oral. Entre la ingente bibliografía sobre estos asuntos, resultan de especial interés para nuestro análisis los textos de Susan Bordo, por profundizar en la dimensión sociopolítica del cuerpo femenino en su relación con la alimentación y con la ciencia, así como el trabajo psicoanalítico de Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, que aporta valiosos conceptos para vincular los desórdenes alimenticios con los fantasmas del canibalismo¹²⁶.

Para Bordo, estos desórdenes son una expresión a nivel corporal de las contradicciones sociales de nuestra época. El capitalismo sería un sistema que impone un carácter bulímico, pues nos concibe como productores moderados y eficientes que controlan sus apetitos en el día a día de las jornadas laborales, pero a la vez nos anima a dar rienda suelta y satisfacción inmediata a nuestros deseos consumistas en el tiempo de ocio¹²⁷. Una de las *Disgust Pictures* (*Sin título # 175*, 1987, fig. 132) de Cindy Sherman muestra que la tensión entre contención y desenfreno termina en destrozo. La artista parece colocarnos ante el momento posterior a un ataque bulímico; restos de dulces, alimento predilecto del bulímico, se mezclan con vómitos, en una escena que simula localizarse en una playa: arena, una toalla, gafas de sol y un tubo de crema. El paisaje idílico de unas vacaciones transformado en otro de sus paisajes del desastre.

Elegir la playa como escenario no es casualidad, ya que se trata del lugar por excelencia para la exhibición de los cuerpos, hoy más que nunca tiranizados por

124 Rosalind Krauss analiza este aspecto en “*Jouer/Déjouer I*” y “*El tercer término. Jouer/Déjouer II*” en *El inconsciente...*, *op. cit.*

125 Hago aquí referencia tanto al texto de Bataille “*El juego lúgubre*” (trad. cast: Bernard Noël (ed.), *Documentos...*, *op. cit.*), como al libro de Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter*, *op. cit.*

126 Susan Bordo, “*Reading the Slender Body*” en Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller y Sally Shuttleworth, (eds.), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, Routledge, Londres/Nueva York, 1989 y Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, 1993; Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, *La anorexia. Una locura del cuerpo*, *op. cit.* Ver también Rosemary Betterton, “*Body Horror?...*”, *op. cit.* y Elspeth Probyn, *Carnal appetites food sex identities*, *op. cit.*, quien se ocupa de los desórdenes alimenticios a partir de su propia experiencia con la anorexia.

127 Susan Bordo, “*Reading the Slender Body*”, *op. cit.*

estándares, sobre todo en lo que se refiere a las mujeres. Por eso Bordo afirma que el cuerpo de los desórdenes alimenticios “nunca es neutro”¹²⁸. Y no es sólo una cuestión de imagen. Las mujeres son más proclives a padecer este tipo de trastornos porque es a ellas a las que se les acusa de no controlar sus apetitos, de ser presa de sus impulsos sin poder oponer resistencia, en contraposición al hombre, definido por su capacidad de autodomínio. De manera que las rígidas disciplinas de control que atraviesan los trastornos alimenticios y también algunas dietas estarían destinadas a demostrar que sí se domina el propio cuerpo, una capacidad que tiene connotaciones morales y se traduce en términos de poder, como señala Bordo.

Mientras en la bulímica se observa una tensión constante entre el dejarse llevar y la represión de esta conducta, la anoréxica pretende un control absoluto sobre el cuerpo y sus deseos, de ahí su negativa a ingerir alimentos. Así, Bordo asocia la bulimia con la dualidad característica de nuestra sociedad de consumo y la anorexia con un intento de resolver sus contradicciones a partir de la anulación completa del deseo¹²⁹. Resulta significativo que, etimológicamente, el término “anorexia” no se remita a la negativa a ingerir alimentos, sino al no desear, no tocar, no tender. Esto puede deberse al hecho de que la comida esté estrechamente relacionada con rituales comunitarios y festivos que implican una expansión (desear, tocar, tender), la que la anoréxica no quiere asumir y une a su rechazo al alimento¹³⁰. Para la artista Nicoletta Comand, que fue ella misma víctima de la anorexia y ha trabajado con esta temática en su obra, la intención última de la anoréxica sería “eliminar completamente la ‘carne’, volverse pura”¹³¹. Su deseo, si es que aún puede permitirse alguno, es desaparecer.

Esto es precisamente lo que Jana Sterbak trata de evitar con su *Vanitas: traje para albino anoréxico* (1987, fig. 133), elaborado a partir de 30 Kg. de filetes, que envolverían al anoréxico con aquello que quiere eliminar¹³². Aunque este gesto también lo convierte en un elemento comestible, todo un signo de su debilidad. El traje se presenta como una especie de segunda piel y a su vez como un elemento extraño que parece volver el cuerpo del revés, quizás una expresión del sentimiento de la anoréxica hacia su propio cuerpo, experimentado como un lastre, como

128 *Ibid.*, pág. 101.

129 Asimismo, Bordo interpreta la obesidad como una forma de resolver la tensión entre control y relajo, que se situaría del lado opuesto de la anorexia, pues opera mediante un abandono absoluto.

130 Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós aventuran esta hipótesis a partir del origen griego de la palabra “ágape”, entendido como fiesta y expansión más que como simple expresión alimentaria, en *La anorexia...*, *op. cit.*, pág. 21.

131 Citado por Rosemary Betterton en “Body Horror?...”, *op. cit.*, pág. 146.

132 Sobre Jana Sterbak, ver *Jana Sterbak. De la performance al vídeo*, Artium, Vitoria, 2006 y *Velleitas. Jana Sterbak*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

un ente ajeno que se subleva desde dentro¹³³. Así se explica que su ansiedad suele concentrarse en partes concretas (estómago, pechos, glúteos...), “protuberancias rebeldes” que hacen presentir ese cuerpo *otro* espantoso y temido que es mejor anular¹³⁴.

El “manto alimenticio” que procura esta obra recuerda a una muy anterior de Yayoi Kusama, la serie *Food Obsession* (1964), en la que maniquíes y otros objetos, incluso superficies enteras de habitaciones, eran cubiertos de pasta italiana¹³⁵. La artista señala que en aquella época no conocía los trastornos alimenticios y que esta serie fue inspirada por el terror que le producía imaginarse toda la comida que una persona consume a lo largo de su vida pasando por una cinta mecánica. La serie también expresa una fantasía de incorporación total a partir de la transformación del mundo exterior en comida, lo que permitiría eliminar las fronteras entre el yo y el entorno mediante la ingesta. Pero ciertas fantasías, cuando se materializan, lo hacen de forma siniestra. Aquí surge una conexión con los trastornos alimenticios, pues el alimento se convierte en un elemento invasor que provoca el rechazo, de un modo no muy lejano a como quizás lo siente la anoréxica, mientras la repetición compulsiva, tan característica de la obra de Kusama, se asimilaría al gesto propio de la bulímica.

Desde el punto de vista psicoanalítico, los trastornos alimenticios ponen de manifiesto dificultades en el proceso de separación de la madre, otra de las razones por las que la mujer es más proclive a padecerlos, ya que se enfrenta al problema añadido de tener que diferenciarse de lo igual¹³⁶. Si no lo resuelve satisfactoriamente, es frecuente que aparezcan conflictos que se expresan a través de la comida, directamente relacionada con la madre, que además tiende a hacer valer su autoridad a través de la alimentación (“¡Tienes que comer!”), en esa mesa de comedor “donde tus padres te hacen sufrir”, que decía Bourgeois¹³⁷. La negativa a comer de la anoréxica es una forma radical de rechazar a la madre, de intentar que se produzca una separación nunca alcanzada, lo que en la bulimia se expresa también a través del vómito. Pero, ¿qué es lo que falla en la relación con la madre? Según Sanfeliú y Caparrós, los problemas comienzan cuando el bebé no siente su presencia en la mirada de la madre, que habría de devolverle una imagen (reflejo) de reconocimiento para que comenzara a construir su subjetivi-

133 Sobre la escisión entre el *self* y el cuerpo característica de la anorexia, ver Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, *La anorexia...*, *op. cit.*

134 Susan Bordo, “Reading the Slender Body”, *op. cit.*, pág. 88.

135 Sobre Yayoi Kusama, ver Bhupendra Karia (ed.), *Yayoi Kusama: a retrospective*, Center for International Contemporary Arts, Nueva York, 1989.

136 Según Kristeva, ésta es también la razón por la que la depresión femenina (fundamental a la hora de considerar los trastornos alimenticios) es más frecuente. Ver Julia Kristeva, *Sol negro...*, *op. cit.*

137 Todos estos aspectos aparecen referidos en Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, *La anorexia...*, *op. cit.* La cita de Bourgeois pertenece a Louise Bourgeois, *Destrucción del padre...*, *op. cit.*, pág. 58.

dad. Sin esta imagen, el proceso fracasa y desemboca en una ruptura entre el yo y el cuerpo, que pasa a ser considerado un elemento alienante, aún vinculado a la madre y del cual es necesario escapar¹³⁸. En la última fotografía de Sherman que comenté, descubrimos un ser agotado y con cara de pánico en uno de los cristales de las gafas de sol, un yo ávido de identidad que sólo ha conseguido ser un reflejo, mientras el cuerpo permanece ausente. Engullir no es asimilar. Impera el caos, lo fragmentario, la dispersión. El estadio del espejo no se ha superado, la separación no se ha producido.

Además, los fantasmas que rodean el acto de comer (que nunca es simplemente biológico) están bien presentes en los desórdenes alimenticios, siendo el canibalismo uno de ellos. Nicoletta Comand lo expresa certeramente en su obra *La comida que como se convierte en carne* (1994, fig. 134), en la que talla rostros en manzanas que luego fotografía, dando forma humana a la alteridad que representa el alimento y suscitando el horror de ingerir la carne de un semejante. Aquí subyace un temor muy antiguo, del que nos habla Melanie Klein: el miedo del bebé a devorar a la madre mientras toma el pecho¹³⁹. De modo que la negativa a comer no sólo pondría de manifiesto el rechazo hacia la madre, sino una estrategia para evitar una posible agresión. Si subyace este temor es que no estamos muy lejos de los dominios de la fase oral, donde alimentación y satisfacción sexual se confunden, por lo que rechazando la primera se descartaría el deseo. Mientras, los cuerpos se autoconsumen y borran los rasgos de la diferencia sexual, todo encaminado a conseguir ese ideal de pureza del que nos hablaba Comand.

Cuerpos que aspiran a desaparecer, en definitiva, para no tener que vérselas con la muerte, que rechazan la comida para mantenerse inmutables, pues si *lo que como se convierte en carne*, es mejor evitar los alimentos, que son perecederos. Las manzanas que Comand esculpe, sin piel, rápidamente comienzan a oxidarse y recuerdan el proceso de decadencia que inevitablemente atraviesan los cuerpos. También el traje de Sterbak se pudre y, como ha señalado la artista, “nos pone en contacto con una imagen acelerada de la muerte, a la cual se rememora. No es una idea sino un proceso físico horroroso y fascinante”¹⁴⁰. No en vano, recibe el nombre de “vanitas” y, como ellas, nos advierte de la caducidad del cuerpo. Por eso más vale librarse de la carne y triunfar sobre lo contingente aunque, paradójicamente, sea este gesto el que condena al anoréxico.

La negativa a comer o el vómito bulímico también pueden interpretarse como la resistencia a asimilar cierta noción de feminidad, que suele estar representada por la figura materna. Rechazo a la mujer de formas rotundas que encarna el ideal doméstico de madre abnegada y amante esposa capaz de sacrificarse por todos, la misma que afirma triunfante aquello de “mi niña me come muy bien”.

Tareas típicamente femeninas, como amasar y cocinar una pasta, son las

138 Isabel Sanfeliú y Nicolás Caparrós, *La anorexia...*, *op. cit.*

139 Ver Juliet Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, *op. cit.*

140 Citado por Juan Antonio Ramírez en *Corpus solus...*, *op. cit.*, pág. 153-154.

que vemos realizar a Kan Xuan en su vídeo *Finalidad* (2002). Aparentemente, la artista va a comer esa pasta, pero antes de tragarla la escupe y vuelve a repetir todo el proceso, sucesivamente, con el hacer y deshacer propio de la bulímica. Así que Xuan parece *tragar* con ciertos roles, pero realmente los rechaza en la acción de regurgitar. Aunque los logros de su insurrección (nada gloriosa, por otra parte) pronto se desvanecen, pues en la repetición de este acto mortificante algo se va incorporando, por eso la masa se va haciendo cada vez más pequeña. La negativa a ingerir se ve doblegada por el acto de la repetición, como al niño que le obligan a cenar frío lo que no ha querido comer en el almuerzo.

Que la acción se repita es fundamental para la lectura de esta obra, pues con ello parece expresar que es la reiteración de conductas específicas lo que fija nuestra identidad en el espacio subjetivo, aunque este proceso de construcción se oculte para hacerlo pasar por algo “natural”, tal y como Judith Butler ha analizado a través de su concepto de *performatividad* [performativity]¹⁴¹. El traje de Jana Sterbak, que en parte recuerda al que el asesino de *El silencio de los corderos* (1991) está confeccionándose para su “renacer” como mujer, también podría referirse al carácter construido de las identidades de género (algo que Sterbak hace explícito en su *Camiseta de pelos*, 1992)¹⁴².

Marina Abramovic, por su parte, equipara ingesta y resignación en su obra *La cebolla* (1996), en el que ya no encontramos rastros de rebelión¹⁴³. Se trata de un vídeo en el que vemos a la artista en un primer plano dando bocados a una cebolla cruda, mientras relata todas aquellas cosas de las que ya está cansada: “estoy cansada de esperar en salas de espera, estaciones de autobuses, estaciones de tren, aeropuertos (...). Estoy cansada de más decisiones en mi carrera (...). Estoy cansada de enamorarme siempre del hombre equivocado. Estoy cansada de estar avergonzada de mi nariz demasiado grande, mi culo demasiado gordo, avergonzada de la guerra de Yugoslavia (...)”. Cansada de todo, pero atrapada en la sumisión que envuelve metafóricamente el acto de tragar. Los violentos bocados que propina a la cebolla hacen caer copiosamente sus lágrimas y transforman la asimilación en algo penoso, un guiño de la artista a todas aquellas mujeres que alguna vez han ocultado su llanto en la doméstica acción de cortar una cebolla. Y a todas las que han visto reflejados sus conflictos en el dominio de la alimentación.

141 Judith Butler, *El género en disputa...*, *op. cit.* y *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

142 Judith Butler ha advertido contra la banalización de sus teorías, señalando que, a pesar de ser el género una construcción, uno no puede cambiar de género “como de camisa”, comentario al que Sterbak parece referirse directamente con su obra *Camiseta de pelos*.

143 Sobre Marina Abramovic, ver *Marina Abramovic: student body: workshops, 1979-2003: performances, 1993-2003*, Charta, Milán, 2003.

EPÍLOGO

ICONOFAGIA Y OTROS SÍNDROMES DEL “MUNDO-IMAGEN”

Llegados a este punto del recorrido, hemos tenido la oportunidad de tratar con un amplio y heterogéneo grupo de imágenes que nos han mostrado las diversas posibilidades que introducía el desafío a la distancia ocularcentrista. Sin embargo, también sabemos de las “paradojas del ojo voraz”, según las cuales lo visual [*visuel*] viene de vuelta a devorar al ojo que mira y devora¹. De modo que si la anulación de la distancia no se contrarresta a su vez con cierta perspectiva, podríamos perder la capacidad de percibir las cosas y de reflexionar sobre ellas. Se trataría entonces de establecer una dialéctica entre el contacto y la distancia, no de quedarse en la ruptura sistemática de esta última. Si en el primer *corpus* de este trabajo consideramos la absorción que caracteriza al régimen escópico de la actualidad como una oportunidad para criticar el modelo formalista y la visión pura, ahora me gustaría mostrar la otra cara de esta situación, donde el fracaso en la toma de distancia se convierte en un síndrome más de nuestro “mundo-imagen”², mientras las metáforas de la voracidad y el canibalismo pasan a expresar una iconofagia impuesta y, con ella, los abusos del poder.

Iconofagia en la sociedad de la información

Ciertos motivos que en la época del surrealismo fueron vistos como gestos transgresores podrían aparecer hoy como manifestaciones de signo contrario,

1 Georges Didi-Huberman, “L’image ouverte”, *op. cit.*, pág. 324.

2 Tomo esta expresión de Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global” en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

condiciones de un sistema opresor y alienante³. El espacio devorador de Caillois, por ejemplo, se habría convertido en el marco habitual del sujeto contemporáneo que, incapaz de situarse en el espacio, se ve invadido por él, en un estado de inmanencia placentaria que anula su sensibilidad y capacidad crítica. La fragmentación de la subjetividad a la que apuntaban las imágenes del canibalismo, capaz de resquebrajar el blindaje del sujeto autoritario, habría sido recuperada por el sistema para transformarla en una pieza fundamental de su engranaje, y las identidades se habrían desdibujado hasta el punto de la ineficacia política. Del descrédito de una realidad unívoca por medio de la *surrealidad* pasaríamos a la impostura del espectáculo, y del canibalismo visual como desafío, al canibalismo visual por imposición.

El semiólogo brasileño Norval Baitello ha realizado una relectura de la antropofagia de Oswald de Andrade que resulta aquí interesante, en la que introduce el concepto de “iconofagia” y distingue tres tipos de devoraciones relacionadas con las imágenes, acordes al aumento de producción visual⁴. El primer tipo se ajusta a la devoración de imágenes por las propias imágenes, algo que sería consustancial a su elaboración, ya que “en toda imagen existe una referencia a las imágenes que la precedieron”⁵. Se trata de una iconofagia de signo positivo y directamente derivada de la antropofagia cultural de Oswald de Andrade, que se incluiría en el marco de la intertextualidad⁶. Pero esta *mise-en-abîme* a la que se abren las imágenes resulta cada vez más compleja y difícil de sondear, según Baitello, debido a la proliferación característica de nuestra época mediática, que ofrecería muchas más imágenes de las que somos capaces de asimilar. Inflación icónica que generaría “una creciente desvalorización” de las imágenes y “el movimiento desesperado de buscar la visibilidad a cualquier precio”⁷. Aquí se introduce el segundo tipo de iconofagia, en el que los sujetos devoran imágenes en una “compulsión exacerbada de apropiación” que no les permite digerirlas adecuadamente, de manera que, “al contrario de una apropiación, se trata aquí de una expropiación

3 Hal Foster expresa esta idea en *Compulsive Beauty*, *op. cit.*, y también Eduardo Subirats en *Una última visión del paraíso...*, *op. cit.*

4 Norval Baitello, *A era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura*, Hacker Editores, São Paulo, 2005. Ver también “As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia”, conferencia en el encuentro *Imagem y Violência*, CISC, São Paulo, 2000 y “¿Pueden las imágenes devorar a los hombres? Iconofagia y antropofagia” en *Comuniquiatra*, n° 5, revista virtual (www.comuniquiatra.dk3.com). Además de la indiscutible influencia de Oswald de Andrade, Norval Baitello me comentó el impacto que había tenido en él la adaptación infantil de la historia de Hans Staden (de Monteiro Lobato), una lectura prácticamente obligatoria para los niños brasileños hasta no hace mucho, llena de sorprendentes ilustraciones en torno al canibalismo tupí.

5 Norval Baitello, *A era da Iconofagia...*, *op. cit.*, pág. 95.

6 Sobre las relaciones entre antropofagia e intertextualidad, ver Rodrigo Browne Sartori y Víctor Silva Echeto, *Escrituras híbridas y rizomáticas...*, *op. cit.*

7 Norval Baitello, *A era da Iconofagia...*, *op. cit.*, pág. 96.

de sí mismo”⁸. Porque engullir imágenes significa “entrar dentro de ellas y transformarse en personaje”, vaciarse de sustancia y prestarles nuestro cuerpo, por el deseo de ser como ellas⁹. En definitiva, convertirse uno mismo en imagen. Llegamos así al tercer tipo de iconofagia, en el que las imágenes ingieren cuerpos que ya son imagen, iconófagos devorados cuya situación ilustra bien el símbolo del ouroboros: “alimentarse de imágenes significa alimentar imágenes”¹⁰.

En muchos de los trabajos de Tony Ousler, aparecen personajes que nos remiten a estos sujetos expropiados de sus cuerpos, de los que ya no queda ni rastro, a no ser como imagen. Estas imágenes se proyectan en burdos sustitutos de trapo que los condenan a la inacción y nos transmiten una sensación claustrofóbica, pues los personajes parecen estar atrapados, sin ningún espacio para moverse en ellas. Aquí la distancia desaparece pero, más que una oportunidad de contacto, lo que se expresa es la alienación de unos sujetos que han sido absorbidos por la imagen, sin posibilidad de escapar. De la devoración no se vuelve.

Otros artistas trabajan con las imágenes que estamos poco menos que obligados a ingerir cada día a través de los medios de comunicación, un proceso al que hacían referencia varias de las obras incluidas en la exposición *Banquete_metabolismo y comunicación* (2003), cuyo título muestra la afinidad con el carácter voraz que atribuyo aquí a estos asuntos¹¹. *Oráculo* (1999, fig. 135), de Minnette Vári, era una de las más explícitas en este sentido. Se trata de un vídeo en el que vemos a un personaje desnudo y bestializado, que devora con avidez unos jirones de carne que en realidad se componen de imágenes mediáticas. Éstas se superponen también sobre su cuerpo, restándole tridimensionalidad y deshumanizándolo, con lo que parecemos asistir a esa pérdida de sustancia a la que aludía Baitello, propia de los que siguen esta particular dieta. Si recordamos ahora la boca desgarradora fotografiada por Raoul Ubac para compararla con esta otra, diríamos que ya no estamos ante una de esas *grandes ocasiones* en las que la regresión animal se contempla como una posibilidad irreverente, sino ante la fatalidad de un gesto, subrayado por el título de la obra.

En otra de las obras de esta exposición, *Noodle boy, Noodle girl* (1995) de MAJIMA, descubrimos una especie de *mise-en-abîme* en la que unas figuras comen fideos chinos inmersas en unos cuencos para fideos chinos, transformándose en potencial alimento, mientras parecen “engullir” también las imágenes de un televisor colocado en el interior del recipiente y que emite sin parar. Una sucesión de devoraciones donde vemos asomar el carácter *ourobórico* del tercer tipo de iconofagia.

Que los telediarios coincidan con la hora de las comidas da lugar a espe-

8 *Ibid.*, págs. 96 y 97.

9 *Ibid.*, pág. 97. Aquí el autor recuerda la etimología de la palabra “persona”, que se relaciona con las máscaras de teatro.

10 *Ibid.*, pág. 97.

11 *Banquete_metabolismo y comunicación* (2005) se celebró en el Centro Cultural Conde-Duque de Madrid y fue concebido como un encuentro multidisciplinar en torno a la analogía del metabolismo y la comunicación.

cular con metáforas de lo que tragamos con cada bocado. En *La mesa de los conflictos* (1994), también en *Banquete*, Concha Jerez presenta una instalación multimedia que consiste en una mesa de camping (sillas incluidas) preparada para cuatro comensales y en cuyos platos se ofrecen pequeños televisores portátiles que retransmiten: la ración diaria de conflictos que estamos acostumbrados a ingerir, que no necesariamente a interiorizar, pues todo parece suceder siempre en un ámbito muy lejano. O tal vez estos pequeños televisores, después de todo inco-mestibles, sean lo que se nos atraganta, algo con lo que había trabajado mucho antes Martha Rosler al introducir incómodas imágenes de la guerra de Vietnam en el apacible salón familiar, dentro de su serie *Trayendo la guerra a casa* (1967-1972), imágenes que amenazan con *revolver el estómago* y *fastidiar* sobremesas.

Si la inflación de imágenes las hace perder valor, como afirman muchos, quizás terminemos por no verlas, por no ver. La israelí Hilla Lulu Lin trabaja con indiferencia y ceguera en *A sangre fría. Un poema en tres partes* (1996, fig. 136), otra de las obras que se exponía en *Banquete*. Unos extraños cielos de carne cruda se ciernen como amenaza indeterminada sobre gentes que parecen del todo ajenas a ella, tanto en una playa de Tel Aviv como en las inmediaciones de la Cúpula de la Roca. Una tercera fotografía muestra unos ojos (los de la propia artista) que han sido cegados por el mismo material del que están hechos los cielos, identificando la mirada con su objeto; falta de distancia que responde a la incapacidad de ver y al contagio de la violencia que representa esa carne cruda, que expone a la devoración no sólo al objeto, sino a la propia mirada.

En todas estas obras, la voracidad no aparece como un desafío al sistema ocularcentrista, sino como condición de la era mediática. La iconofagia viene a expresar el dominio absoluto de la imagen-espectáculo, en el que, más que ver las imágenes, pasamos a ser mirados (devorados) por ellas. Pero ésta no es la mirada de la que nos hablaba Lacan pues, como señala Miguel Ángel Hernández-Navarro, “en la imagen-espectáculo [...] se ha producido una hipertrofia de la pantalla (del lado del sujeto), ésta se ha vuelto opaca, llena de señuelos, tanto que apenas deja traslucir siquiera que tras ella hay algo de real, que tras ella está la mirada”¹². Las imágenes del espectáculo escamotean ese encuentro traumático con lo *real*, en una operación aparentemente protectora que, sin embargo, acabaría transformándonos en imagen comestible, como vimos en Baitello.

Esta lectura pesimista de la relación entre voracidad y visualidad entronca con los discursos que vienen denunciando el proceso de hipertrofia de la imagen, su alejamiento del referente y la consiguiente suplantación de la realidad, del *espectáculo* de Guy Debord al *simulacro* de Jean Baudrillard o la *muerte de la imagen* de Régis Debrais¹³. Concretamente, la iconofagia de Baitello enlaza de manera muy especial con el pensamiento de otro *apocalíptico*, Vilém Flusser, un filósofo de

12 Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real...*, *op. cit.*, pág. 55.

13 Ver Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Madrid, 2005; Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2005 y Régis Debrais, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

origen checo establecido en Brasil que recibió de lleno el impacto de las imágenes antropofágicas, que proliferan en su pensamiento¹⁴. Además de conocer las ideas de Oswald de Andrade y las sucesivas retomadas de la antropofagia, no debió pasarle desapercibida la sorprendente historia de Hans Staden, aunque sólo fuera por el activo instituto que lleva su nombre en São Paulo, dedicado al estudio de la cultura alemana.

En 1983, Flusser lanzaba su controvertida *filosofía de la fotografía*, donde se refiere a la asimilación canibalística que el aparato fotográfico ejerce sobre el usuario y, a diferencia de Christine Ross en el texto que ya comentamos, lo hace en términos bastante negativos¹⁵. Para Flusser, el aparato es una “cámara oscura” (al contrario de la “cámara lúcida” de Barthes), opaca a nuestro entendimiento, que “nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo”¹⁶. Aun cuando parezca que el usuario domina la cámara, éste no hará sino lo que cámara quiere que haga, esto es, cumplir con su programa, algo que al usuario siempre se le escapa. Por eso el autor habla de la cámara como un juguete que el usuario maneja pero cuyo poder no ostenta, pues este poder se reserva a quien lo programa, mientras que el usuario no sería más que un simple “funcionario” del aparato. Flusser acude a una metáfora de incorporación para expresar todo esto: “El fotógrafo está dentro de la cámara, engullido por ella”¹⁷. Hombre y cámara forman una unidad, aunque es el hombre el que “se pierde dentro de ella”, devorado y “dominado a su vez por la opacidad de su interior”¹⁸. ¿Y qué implicaciones tendría esta asimilación por parte del aparato? Según el autor, “el productor de fotografías instantáneas ya no puede ver el mundo si no es a través de su cámara y de las categorías del programa de la cámara; él ya no trasciende a la cámara, sino que es devorado por su función voraz”¹⁹. Flusser relaciona el triunfo del aparato fotográfico con una escalada de los procesos de abstracción, en sí mismos una suerte de devoración, que para él no supone un contacto más real con las cosas, sino todo lo contrario, el desvanecimiento de su presencia física, en un proceso de sustracción a la materialidad que conduce a la anulación del cuerpo físico.

Contamos con una serie de fotomontajes de Lynn Hershman (*Miembro fantasma*, 1988, fig. 137) que parecen afines al panorama descrito por Flusser. En ellos, no sólo la cámara, sino el aparato televisivo han suplantado parcialmente a

14 Vilém Flusser nació en Praga en 1920. Después de la ocupación nazi viaja a Londres, donde permanecerá dos años antes de trasladarse a Brasil (en 1941) y no volverá a Europa hasta 1972, cuando la dictadura militar brasileña le hace cada vez más difícil desempeñar su labor.

15 Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, México D. F., 1990 (la versión brasileña de este libro recibe el título de *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1983), Relume&Dumará, Río de Janeiro, 2002).

16 *Ibid.*, pág. 28.

17 *Ibid.*, pág. 27. Aquí me remito a la traducción portuguesa, que dice “engolido pelo aparelho”, mientras la traducción española usa el término “intrincado”.

18 *Ibid.*, pág. 28.

19 *Ibid.*, pág. 54.

los cuerpos, significativamente sus cabezas, símbolo de identidad. Son mujeres las protagonistas de estas imágenes, que en ocasiones adoptan poses estereotipadas de *pin-up*, así que más que ante “funcionarias” devoradas en el manejo del aparato fotográfico, estaríamos ante la devoración del objeto mediático. Una situación a la que Flusser también se refiere al comienzo de su libro, donde habla de la búsqueda del objeto fotográfico como una especie de caza, poniendo de relieve que “el estar al acecho de algo, este carácter predatorio del aparato, debe ser entendido en nuestro intento de definirlo etimológicamente”²⁰. Voracidad, por tanto, que afecta tanto al objeto como al usuario, siendo el segundo caso al que el filósofo presta más atención en el texto que vengo citando. En otro de sus textos, muy en sintonía con las imágenes de Hershman, Flusser nos habla de las mujeres como principales víctimas de los apetitos consumistas y de su devoración por parte de la imagen mediática que pretenden alcanzar, titulándolo, significativamente, “La consumidora consumida”²¹. Aquí se introducen las metáforas de la voracidad que se refieren al sistema económico capitalista, de las que trataremos en el siguiente apartado.

Cabe añadir que, a pesar de su negatividad, Flusser vislumbra una posibilidad de escapar a la canibalización del aparato fotográfico en *Hacia una filosofía de la fotografía*: hacer un uso de la fotografía que vaya contra su programa, que lo desvele y revierta, agotándolo para doblegar su poder, encontrando este uso, sobre todo, en la fotografía experimental. También Baitello cree posible escapar a la canibalización de las imágenes apostando por otro tipo de devoración, el de la antropofagia cultural de Oswald de Andrade. En su juego intertextual, la antropofagia abriría un lugar para la diferencia y enriquecería las imágenes, tratando de recuperar nuestra capacidad de ver.

Miguel Ángel Hernández Navarro, a quien citaba líneas atrás, propone otro tipo de estrategias para romper con el equilibrio de la imagen-espectáculo, aunque también las descubre en las metáforas de la voracidad visual. Si el ojo que ve es un ojo que devora, entonces se trataría de “dar nada o demasiado. Una dieta de la visión. Cegar al ojo, quitarle todo lo que hay para ver; o darle demasiado de lo mismo, tanto que necesite vomitar. Llevarlo demasiado lejos o demasiado cerca de las cosas. Anorexia o bulimia”²². Por un lado, el autor nos habla de un “procedimiento ceguera” o anorexia visual, que relaciona con las estrategias de la desaparición, el silencio y el vacío, tan frecuentes en el arte actual²³. Por otro, se refiere a la “bulimia escópica”, estrategia del empacho y el exceso con la que

20 *Ibid.*, pág. 23.

21 Vilém Flusser, “A consumidora consumida (isto é: a mulher vista pela sociedade que a faz consumir e que a consome)”, *Comentário. Revista trimestral que comenta o mundo e seus problemas*, vol. 13, n° 51, 1972.

22 Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real...*, *op. cit.*, pág. 14.

23 El autor también emplea el término “antivisión”, no tanto en el sentido de oposición al formalismo con el que lo había manejado Rosalind Krauss, sino en uno más literal, de negar lo que se ofrece a la vista.



135. Minnette Vári, *Oráculo*, 1999.



136. Hilla Lulu Lin, imagen de *A sangre fría. Un poema en tres partes*, 1996.



137. Lynn Hershman, de la serie *Miembro fantasma*, 1988.



138. Peter Foldès, *Hambre*, 1974.



139. Gerald Scarfe, *El muro*, 1982.



140. Ruth Gómez, *Animales de compañía*, 2005.

podríamos identificar las imágenes que hemos venido analizando en esta investigación. Éstas desbordan la calculada distancia de la imagen-espectáculo con su manejo de la voracidad, que implica el contacto y ese exceso al que alude el autor. Hernández-Navarro sigue de cerca los seminarios VII y XI de Lacan, comentando que, en nuestra sociedad, la función de engañar al ojo y domar la mirada se ha desplazado del cuadro a la imagen-espectáculo. Si ésta da al ojo lo que quiere ver, colmando su deseo escópico, entonces se trataría de decepcionarlo desde el arte, por defecto o por exceso, estropeando la transparencia del espectáculo. Y de vaciar la opacada pantalla, adelgazándola al máximo o haciéndola vomitar, a través de un *régimen* visual alternativo que nos devuelva una aproximación a *lo real*.

En contraste con el descrédito de la imagen que se deriva de la iconofagia o de discursos como el de Flusser, y frente a la idea de que hoy en día hay “demasiadas imágenes”, surgen algunas voces críticas. Una de ellas es la de Jacques Rancière, que afirma: “no es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas”²⁴. Los encargados de la difusión informativa realizan la selección de lo que interesa mostrar, de lo que necesariamente se derivan ausencias. Es a partir de ellas que Rancière propone trabajar a la “invención artística y política”, para sugerir una puesta en escena distinta de la del universo mediático²⁵. Consiste en *redistribuir* lo que se toma en cuenta y de *singularizar* lo que tiende a confundirse en una masa indiferente, de otorgar voz a quien no la tiene y, para ello, el autor defiende la necesidad de “hacer visible”.

Didi-Huberman también considera que no hay que renunciar a las imágenes. A la desinformación reinante opone un “*arte de la contra-información*” (vía Deleuze), capaz de trastocar nuestros hábitos visuales a partir de imágenes que, a diferencia de los clichés, *arden en su contacto con lo real*²⁶. El autor destaca el poder de estas imágenes para implicar la visión, para que aquello que vemos nos afecte, dando lugar a una mirada. Y es en ella y en la emoción en que se trama esta experiencia que propone fundar la racionalidad de la explicación, de la crítica, del análisis²⁷. Creando dialécticas entre el contacto y la distancia, entre el arte y el documento, dando lugar a obras que sepan “ver ‘en lo que sucede’ el *acontecimiento*”²⁸.

Ya para Susan Buck-Morss, las imágenes son irrenunciables porque son todo lo que compartimos y es de su enriquecimiento, y no de la búsqueda de una supuesta realidad perdida bajo su superficie, de lo que debemos ocuparnos: “El

24 Jacques Rancière, “El teatro de imágenes” en Georges Didi-Huberman [et al.], *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, pág. 72.

25 *Ibid.*, pág. 78.

26 Las cursivas parafrasean unas palabras de Didi-Huberman en su conferencia “Cuan-do las imágenes tocan lo real”, Círculo de Bellas Artes, Madrid, abril 2007. Ver también Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en Georges Didi-Huberman [et al.], *La política de las imágenes...*, *op. cit.*, págs. 40 y 51.

27 Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, *op. cit.*, pág. 46.

28 *Ibid.*, pág. 40.

mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”²⁹.

“*Canibalismo qua capitalismo*”³⁰

El poder que las imágenes han adquirido en nuestra época podría haber continuado la lógica de la transubstanciación, según la cual el ser se identifica con el signo. En una acertada comparación entre la hostia, la moneda y el CD-Rom, Jochen Hörisch analiza las relaciones entre religión, dinero y medios de comunicación como agentes aglutinadores de las sociedades de todos los tiempos³¹. Podríamos decir que ahora lo que se ingiere es el cuerpo social, cuya riqueza se haya transubstanciada en los capitales virtuales de los movimientos bursátiles. Y es que las metáforas canibalísticas no sólo se prestan a caracterizar el régimen visual de la actualidad, sino el propio sistema que le sirve de marco: el “capitalismo mundial integrado”, según la expresión de Félix Guattari. En un mundo que se gestiona como una empresa y en el que todo es susceptible de transformarse en mercancía, subyace el temor de convertirse en alimento. No estaríamos lejos de lo que Ritzer denomina “macdonalización” de la sociedad, representada por Antoni Miralda en su *Dream mac map* (2002), en el que los países que por aquel entonces constituían la Unión Europea toman su forma de la imagen publicitaria de las hamburguesas Big Mac³².

¿*Canibalismo qua capitalismo*? Como señala Jerry Phillips, la acumulación de riqueza siempre ha dado lugar a metáforas de protesta moral, entre las que se encuentran las que hacen intervenir al canibalismo para denunciar los abusos

29 Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, *op. cit.*, pág. 159.

30 Cito aquí el título del texto de Jerry Phillips “Cannibalism qua capitalism: the metaphors of accumulation in Marx, Conrad, Shakespeare, and Marlowe” en Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the colonial world*, *op. cit.*

31 Jochen Hörisch ha desarrollado estos análisis en *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls* [Pan y vino. La poesía de la eucaristía], 1992; *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* [Cabeza o número. La poesía del dinero], 1996 y *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien* [El final de la representación. La poesía de los medios], 1999, todas obras publicadas por la editorial Suhrkamp.

32 Citado por Eva Fernández del Campo en “Nunca es tarde si la sopa es buena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 637-638, 2003, dentro del *dossier* “Arte y Comida”, dirigido por la misma autora. Para un comentario sobre la comida rápida, ver Pascal Lardellier “La carne enmascarada de los fast-foods”, *Revista de Occidente*, nº 275, abril 2004. Significativamente, este mismo número incluye “El canibal alemán”, un texto de Oscar Calavia que se refiere al sorprendente caso de canibalismo concertado entre víctima y verdugo en Alemania, que el autor utiliza para reflexionar sobre la alteridad extrema que el canibalismo representa en la cultura occidental.

del poder, la explotación brutal, la competición desigual, etc.³³. La relación entre canibalismo y capitalismo es tan antigua que podemos remontarla a los inicios de la Edad Moderna, en los albores del sistema económico que desembocaría en el que se impone en la actualidad, época en la que, curiosamente, también habría tenido lugar el encuentro con los caníbales reales de América. Ya entonces, autores como Jean de Léry o Montaigne, según vimos en el Capítulo 2.2, utilizaron metáforas canibalísticas para referirse a un sistema económico despiadado que maltrataba a muchos, relativizando así la brutalidad que se atribuía a los salvajes antropófagos, puesto que el canibalismo podía servir para caracterizar algunas de nuestras prácticas sociales más arraigadas.

Sin embargo, las relaciones del canibalismo con el capitalismo son ambiguas, pues si bien sus metáforas dan imagen a los excesos del sistema, también sirven para marcar su límite, aquel que no debe sobrepasar si quiere perpetuarse. En este sentido, el capitalismo “debe ser parasitario más que canibalístico”, por eso Marx encontró en la figura del vampiro la que mejor lo definía, ya que éste siempre deja una parte de las fuerzas sin consumir, aunque sea mínima, para poder preservar la producción³⁴. No obstante, el propio Marx propone analogías entre canibalismo y capitalismo, sobre todo en relación a su fase embrionaria, un proto-capitalismo que encarna el lado más crudo de este sistema, caracterizado por lo que llama “acumulación primitiva” del capital. Quizás por ello en los inicios de la revolución industrial encontramos figuras como la del sacamantecas, que robaba niños para obtener sebo con el que engrasar la maquinaria industrial, o con la “modesta proposición” de Jonathan Swift, en la que al autor sugiere a las familias pobres de Irlanda vender a sus vástagos menores como piezas de carnicería para obtener algún beneficio y tener menos bocas que alimentar³⁵.

Es aquí donde se vislumbra el deseo inalcanzable del capitalismo, su instinto más profundo, que es el de canibalizar todas sus fuerzas, un impulso entrópico que reprime para evitar su destrucción: “si el caníbal representa el consumo sin reserva, entonces el capital encuentra en el canibalismo no sólo su propio límite—aquel al que debe renunciar—sino también la figura de su propio deseo”³⁶. El canibalismo viene a ser la fantasía capitalista de incorporación total, que Marx

33 Jerry Phillips “Cannibalism *qua* capitalism...”, *op. cit.*

34 Crystal Bartolovich, “Consumerism, or the cultural logic of late cannibalism” en Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.), *Cannibalism and the colonial world*, *op. cit.*, pág. 214. Sobre la figura del vampiro, remito al lector a la tesis doctoral inédita de Santiago Lucendo Lacal, *El vampiro como imagen-reflejo: Estereotipo del horror en la modernidad*, 2009.

35 Jonathan Swift, “Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público”, *Una modesta proposición y otras sátiras*, Editorial Brújula, Buenos Aires, 1967. El texto completo puede encontrarse también en www.ciudadseva.com/textos/otros/modesta.htm. Por su parte, Pedro G. Romero se ha referido a la figura del sacamantecas en “El tocino y la velocidad”, un texto en el que relaciona las prácticas iconoclastas y la transgresión de los tabúes de la comida, en *Comer o no comer*, *op. cit.*

36 Crystal Bartolovich, “Consumerism...”, *op. cit.*, pág. 223.

utiliza para enfatizar la brutalidad del sistema y su irracionalidad, ya que su verdadera tendencia sería la de devorarse a sí mismo³⁷. Capitalismo en estado salvaje que ha de superarse para acomodar su funcionamiento a nuestra idea de civilización y progreso, en una concepción claramente evolucionista en la que la fase inferior coincide con imágenes del *otro* “primitivo”, aglutinadas en torno al caníbal. Así que en nuestra *evolucionada* sociedad pulularán aristocráticos vampiros, pero nunca un caníbal, el *otro* del sistema. Claro que para Jerry Phillips el canibalismo no es una fase primitiva que ha quedado atrás, sino el “alma del capitalismo”, una tendencia permanente que no deja nunca de manifestarse³⁸. La paradoja del sistema está en ese apetito incontrolable y la necesidad de limitarlo, la misma paradoja que impone a los individuos a través del consumo: por un lado, sugestión sin límites de sus deseos consumistas y, por otro, riguroso control de sí mismos como eficientes productores, un aspecto que ya tuvimos ocasión de comentar a propósito del par anorexia/bulimia³⁹.

Ese apetito incontrolable lo mostraba Peter Foldès en 1974 con *Hambre* (fig. 138), una animación en la que el protagonista ingiere compulsivamente toda clase de alimentos, que en ocasiones visualiza como hermosas mujeres, otro objeto más que poseer/devorar. Él mismo y otros personajes se transforman en los objetos de su consumo, que de esta forma pasan a apropiarse de ellos. El protagonista, delgado en un principio, acaba convertido en un obeso monstruoso de múltiples brazos y bocas que le permiten comer aún más. Su figura nos remite al conocido icono que equipara obesidad y opulencia que, dando ya el salto a los 90, artistas como William Kentridge han utilizado para representar a los señores del capitalismo y que Peter Greenaway emplea en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) para caracterizar al ladrón, que al final del *film* es obligado a ejercer de caníbal, haciendo literal su detestable y avasallador comportamiento hacia los demás⁴⁰. “En la sociedad consumista,—afirma Greenaway—una vez hemos rellenado nuestras bocas con el mundo al completo, terminaremos comiéndonos a nosotros mismos”⁴¹.

El vídeo de Foldès termina con la sublevación violenta de los desheredados, representados por un grupo de niños famélicos que se lanzan sobre el monstruo para devorarlo, al son tribal de unos tambores. De modo que el artista emplea el

37 Jerry Phillips, “Cannibalism qua...”, *op. cit.*, pág. 185.

38 *Ibid.*, pág. 187.

39 Remito al lector a los textos de Susan Bordo, “Reading the Slender Body”, *op. cit.* y *Unbearable Weight...*, *op. cit.*

40 También Jean Baudrillard se ha referido al icono del obeso como una metáfora de nuestro tiempo, del exceso y la hipertrofia en *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984. Asimismo, podríamos citar aquí a Peter Pál Pelbart, que nos habla de una “gorda salud dominante” en relación a una actitud autosuficiente, cerrada e indiferente al otro, capaz de engullir todo sin asimilar nada, en *A vertigem por um fio. Política da subjetividade contemporânea*, Iluminarias, São Paulo, 2000.

41 Peter Greenaway, citado por Crystal Bartolovich en “Consumerism...”, *op. cit.*, pág. 205.

gesto caníbal con un doble sentido, no sólo para expresar el hambre insaciable del consumista, sino también una estrategia de ataque de los *otros*, como ya vimos en relación a las obras en torno al salvaje abyecto.

También desde los 90, un artista como Jordi Colomer representa la faceta del desenfreno consumista mediante la metáfora del apetito voraz en *Simo* (1997/1998). En este vídeo, la diminuta actriz protagonista almacena cajas de zapatos en una habitación blanca y come compulsivamente con sus manos mermelada envasada. Acumulación fetichista y regresión oral dentro de una dinámica de *horror vacui* en la que Simo acabará desmontando el decorado para llenar la habitación, expresando ese impulso entrópico de autodevoración que antes señalaba. El vaivén de la cámara y la estructura en bucle contribuyen a acentuar la sensación de ansiedad que provoca este trabajo.

Estas obras traen de nuevo a colación a Vilém Flusser, que habla de la “gula” como el fenómeno al que nuestras evolucionadas sociedades están enteramente dedicadas y del “hambre” como aquello que impide el desarrollo de otras muchas. Sus reflexiones sobre el aparato fotográfico no son sino el modelo de una crítica más amplia, que alcanza a la sociedad de la producción tecnológica y a la coerción que ejercen todo tipo de aparatos, desde un chip al propio aparato administrativo. Podríamos equiparar entonces la absorción voraz del aparato fotográfico y la tendencia caníbal propia del sistema dominante, lo que viene a expresar la estrecha relación que existe entre la sociedad de la información y el capitalismo avanzado.

Ya en un libro anterior a su filosofía de la fotografía, encontramos esta caracterización canibalista del sistema. Se trata de *La historia del diablo*, en el que analiza de manera muy personal los pecados capitales, de los que nos interesa el de la gula⁴². Aquí describe el proceso de producción industrial y tecnológica como “devoración de la naturaleza”, de la que resultan, a modo de “excrementos de la mente”, los objetos industriales o “instrumentos”. La gula consiste en ese movimiento desmesurado cuya meta “es devorar la naturaleza entera y transformarla en instrumentos”, con lo que nos volvemos a encontrar con la fantasía de incorporación total del capitalismo, así como con la idea de simulacro que suele acompañar a la superproducción de imágenes⁴³.

Para Flusser, el sistema no trata de cubrir sus necesidades, sino de proyectar un hambre insaciable que impone un ritmo de producción vertiginoso, por eso la actividad de la gula ante el mundo es el consumo. Y no es posible decir “basta”: “es preciso que abramos las bocas lo más posible, que mordamos, que comamos, que digiramos y que nos rodeemos de nuestros excrementos en forma de instrumentos, o cuentas bancarias, o instituciones benevolentes”⁴⁴. El personaje de Foldès sería una buena imagen de este proceso.

42 Vilém Flusser, “Da gula”, *A História do Diabo*, Annablume, São Paulo, 2005. (Una versión de este texto la encontramos en el catálogo *Um e/entre Outro/s*, *op. cit.*).

43 *Ibid.*, pág. 122.

44 *Ibid.*, pág. 136.

Aunque el consumidor devora, también pasa a ser consumido, en una inversión del proceso análoga a la que vimos con los iconófagos devorados por imágenes. Según Flusser, los instrumentos llegan a transformarse en “seres vivos autónomos, en auténticos monstruos” para los que somos objeto de consumo: “el hombre aparece como instrumento del instrumento”, “como esclavo de sus propios productos” y esto significa convertirse en alimento del aparato que a su vez nos alimenta⁴⁵. Pero en la cadena de devoraciones, es importante saber quién ocupa el nicho superior y, según Flusser, este lugar es para los instrumentos, dentro de un engranaje vital en el que todo consiste en comer y ser comido.

De esta cadena de devoraciones trata Ruth Gómez en su vídeo de animación *Animales de compañía* (2005, fig. 140), con el que nos ofrece una imagen para la “ley de la jungla” que parece regir gran parte de las relaciones sociales en la actualidad. La selva es el escenario en el que se desarrolla la acción, en la que unos personajes (los habituales en su producción) luchan por sobrevivir a las agresiones de otros semejantes a ellos, aunque de una escala mucho mayor. Estos gigantes los persiguen, los aplastan con sus pies e incluso los toman entre sus dedos para devorarlos, en un enfrentamiento profundamente desigual. Instinto de supervivencia, lucha por la adaptación al medio, imposición del más fuerte... los “animales sociales” que aparecen en este trabajo nos remiten también a las teorías del darwinismo social, según las cuales el progreso impone una selección natural en la que triunfan los más aptos⁴⁶. En la cúspide de la pirámide nos encontraríamos con toda clase de depredadores y carroñeros, con tiburones financieros, fieras del sector, hienas y buitres sin escrúpulos... en una jerga habitual del mundo de los negocios y las esferas de poder. Y ocupando un lugar de honor, el caníbal, capaz de devorar a sus propios semejantes.

La competición sin tregua que el darwinismo social toma como un estado natural podría dar lugar a una especie de guerra de todos contra todos, en la que *el hombre resulta ser un lobo para el hombre*. Otra metáfora de depredadores con visos canibalistas a la que Hobbes opondría la del Estado-Leviatán, que también podría verse bajo un prisma similar. La conocida ilustración del frontispicio del libro de Hobbes representa el cuerpo de Leviatán a partir de una multitud de pequeños cuerpos que integran el Estado... o a los que el Estado ha devorado. Leviatán es un monstruo que se impone para evitar males mayores, pero a costa de los individuos, dentro de una lógica patriarcal en el que la figura autoritaria

45 *Ibid.*, págs. 130-135.

46 Se trata de una corriente que se encarga de aplicar los principios de la teoría de la evolución a la teoría social. Para un comentario sobre el darwinismo social, ver Raymond Williams, “Social Darwinism”, *Culture and Materialism. Selected Essays*, Verso, Londres, 2005.

del padre a veces termina devorando a sus propios hijos, como Saturno⁴⁷. Esta idea de un sistema cuya maquinaria se alimentaría de la fuerza autónoma de los individuos aparece de un modo muy gráfico en algunas ilustraciones de Gerald Scarfe. Especialmente, en su trabajo de animación para la película *El muro* (1982, fig. 139), sobre el disco homónimo de Pink Floyd, donde las personas se pasan por una trituradora de carne para ser *otro ladrillo en el muro*.⁴⁸ O una célula más en el cuerpo-Leviatán.

Claro que si la imposición del orden del Estado puede verse como una suerte de devoración, el desorden de la guerra también ha sido representado por muchos a través de imágenes del canibalismo. Aquí nos encontramos con algunas obras en torno a la Guerra Civil española, como *Canibalismo de otoño* (1936, fig. 141), de Salvador Dalí. Según el artista, el pueblo español estaba destinado a esta lucha fratricida, que él entendía más como un fenómeno de Historia natural que como un acontecimiento político. Por eso pinta a una pareja inmersa en un paisaje ancestral, que se devora en un beso fagocitador mientras se rebana delicadamente con la ayuda de unos cubiertos. Amor y muerte, ya lo decía el credo surrealista, siempre van unidos.

En contraste con Dalí, Masson es de los que sí toma partido y caricaturiza como caníbales a las fuerzas aliadas de los fascistas (clero, nazis, requetés y la “morisma”) en *¡Nunca saciados!* (1937, fig. 142), una de sus representaciones sobre la Guerra Civil española. La brutalidad de estos verdugos la expresa en su gesto de compartir los intestinos de los que yacen muertos a sus espaldas; queda claro quienes son los depredadores en este drama. El aire sacrificial que se desprende de éste y otros dibujos no expresa ahora la disolución en el todo, sino la crueldad de la contienda, aunque también sugiere cierta atmósfera mítica y atemporal que alude al mito trágico de España⁴⁹.

Conflictos más recientes han seguido expresándose en la producción artística bajo la forma de estas metáforas, como sucede en *Mesa de negociación* (1983, fig. 143), donde Mona Hatoum aludía a una de las múltiples guerras que ha vivido su país, Líbano. La artista permanecía durante tres horas sobre una mesa, envuelta en plástico y gasa junto con un montón de entrañas, mientras de fondo podía escucharse la voz de los líderes occidentales disertando sobre la paz. En los dibujos que acompañaron a esta acción, un grupo de orondos señores rodea la mesa

47 La XXIV Bienal de São Paulo se refiere en uno de sus catálogos a Saturno y a Ugolino, (personaje que aparece en el Infierno de la *Divina Comedia* de Dante y que también devora a sus propios hijos) como mitos de poder, cuyo gesto devorador sancionaría la omnipotencia del padre, en una metáfora de las sociedades patriarcales, que imponen su Ley desigual y aplastan a los más débiles. Ver Régis Michel, “A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade” en *Núcleo Histórico...*, *op. cit.*

48 El estribillo de una de las canciones incluye la frase que está en cursiva [“*another brick in the wall*”].

49 Patricia Mayayo ha destacado esta relación en “España, sangre y arena”, *André Masson...*, *op. cit.*

de negociación y se abalanza sobre el cuerpo envuelto, dispuesto a devorarlo. Una forma explícita de referirse a la brutalidad de la invasión de Líbano y a la recepción de este asunto por parte de los poderosos de Occidente, en la que la obesidad vuelve a aparecer como metáfora de poder.

La guerra de los Balcanes es abordada por Marina Abramovic en *Balkan Baroque* (1997), una *performance* en la que la montenegrina se sentaba seis horas cada día sobre un montón de huesos de vaca y trataba de limpiar los restos de carne adherida, cantando canciones de su niñez, con la imagen de sus progenitores proyectada en una pantalla como telón de fondo. Huesos de un animal que muchos de nosotros incluimos en nuestra dieta, pero que aquí podrían verse como los restos de los cuerpos canibalizados por la contienda.

Y qué decir de la imagen de Saddam Hussein como ogro el día de su detención, con sus melenas y barbas crecidas y desgredadas, además de la insistente aparición de una boca abierta de la que se tomaban pruebas para comprobar su identidad, “el pozo sin fondo de las fauces abiertas del ogro golón [...] como un espacio sin fin, como sin límites era también considerado el mal absoluto”⁵⁰. El que para algunos fuera una suerte de Diablo encarnado se nos mostraba ahora en el televisor no sólo derrotado y humillado, sino directamente relacionado con uno de los más viles personajes de nuestro imaginario infantil. Fernández Polanco propone *abrir* esta imagen *demasiado fácil* a partir de los ogros melancólicos de Agamben y su deseo de incorporar al otro, para descubrir que es el “ojo todopoderoso de la CNN, la propia televisión [la que] se había convertido en antropófaga. Lo tenemos, lo hemos incorporado”, haciendo alusión al *We get it* del administrador civil de EE.UU tras la captura del dictador⁵¹.

Con Saddam Hussein retomamos las imágenes mediáticas con las que abría este “Epílogo”, pues son fundamentales para tratar el asunto que quiero lanzar a continuación: la construcción de la subjetividad en las sociedades del capitalismo avanzado. Suely Rolnik se ha ocupado por extenso de estos temas y resulta aquí de especial interés, ya que viene denunciando la apropiación ilícita de la que hoy en día es objeto la subjetividad antropofágica⁵².

En el “capitalismo cognitivo”, que es como muchos denominan a la fase en la que nos encontramos, son las fuerzas subjetivas las que alimentan el sistema, es decir, las fuerzas del conocimiento y la creación, que constituyen el “principal combustible de una insaciable hiper máquina de producción y acumulación de

50 Aurora Fernández Polanco, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” en Valeriano Bozal (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, pág. 123.

51 *Ibid.*, pág. 124.

52 Suely Rolnik hace esta crítica en “Geopolítica del chuleo”, Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes...*, *op. cit.* Ver también Suely Rolnik, “El ocaso de la víctima...”, *op. cit.* Sobre la subjetividad antropofágica, remito al lector a Suely Rolnik, *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, *op. cit.*



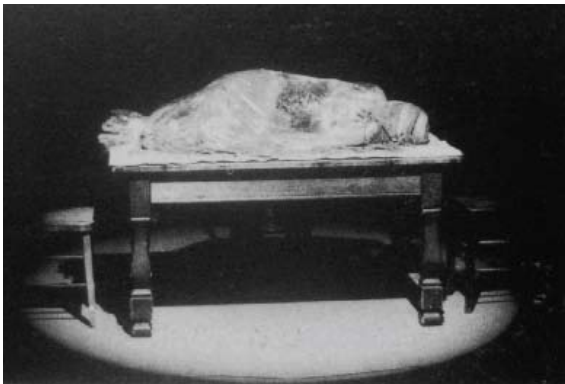
141. Salvador Dalí, *Canibalismo de otoño*, 1936.



142. André Masson, *¿Nunca saciados!*, 1937.



144. Vik Muniz, *Saturno devorando a uno de sus hijos*, después de Francisco de Goya y Lucientes, de la serie *Cuadros de basura*, 2006.



143. Mona Hatoum, *Mesa de negociación*, 1983.



145. Vik Muniz, *Paparazzi*, de la serie *Cuadros de Chocolate*, 1997.



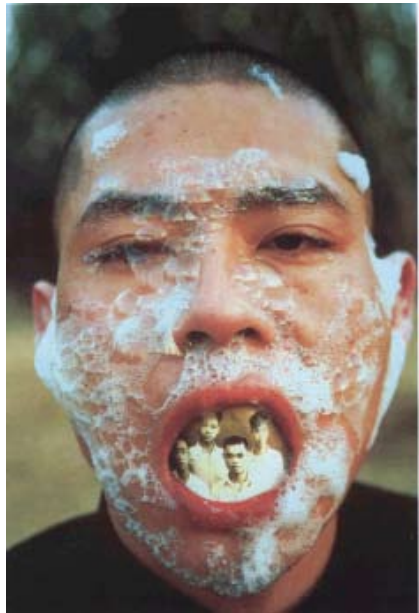
148. Patty Chang, *Fuente*, 1999.



146. Hélio Oiticica y Neville d'Almeida, *Cosmococa*, 1973-en progreso.



147. Janine Antoni, *Lamer y enjabonar*, 1993.



149. Zhang Huan, de la serie *Espuma*, 1998.

capital”⁵³. De manera que el sistema procura movilizar estas fuerzas en su propio beneficio, según una lógica retroalimenticia que recuerda a la que vimos a propósito de Flusser. Para ello, favorece la flexibilidad subjetiva y la creación de nuevos modos de vida, que irán a sustentar los nuevos mercados que genera sin cesar, de ahí que Rolnik haya hablado de “chuleo” o “rufianización” de las fuerzas creativas, viendo cómo sucumben a la seducción del capitalismo y terminan poniéndose a su servicio.

Las imágenes mediáticas, como anunciaba, son un elemento fundamental en todo este entramado: “Lo que nos guía en esta creación de territorios en nuestra flexibilidad postfordista, es una identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas”⁵⁴. Los medios repiten obsesivamente y durante un cierto lapso de tiempo imágenes con las que parece imprescindible identificarse, “verdaderas ‘identidades *prêt-à-porter* de fácil asimilación”, como las califica Rolnik, que darían acceso a lo que ella denomina “subjetividad-lujo”⁵⁵. Y este acceso “no es poco, pues fuera de este territorio se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no por muerte real”⁵⁶. He aquí las “subjetividades-basura” que la autora opone a las anteriores.

Esa identificación “casi hipnótica” con las imágenes mediáticas de la que hablamos también podría verse bajo la óptica del canibalismo, tal y como parecen expresarlo artistas como Vik Muniz. En sus *Cuadros de chocolate* (1997) convierte iconos contemporáneos (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Pelé, Pollock, Freud...) en succulentas imágenes de sirope o chocolate que invitan a la degustación (fig. 145). Quizás *consumiendo* estas y otras imágenes llegaremos a ser como los personajes que aparecen en ellas y habitaremos sus paraísos terrenales, del mismo modo que los antropófagos perseguirían hacerse con las cualidades del sujeto al que devoran. Ya lo dice el refrán: “de lo que se come, se cría”. Identificación canibalista también al modo de Freud, aunque en este caso el objeto, las todopoderosas imágenes mediáticas, vengan de vuelta a devorar al sujeto, como ya vimos en la iconofagia de Norval Baitello.

La forma de trabajar de este artista, que imita fotografías o cuadros ya existentes con materiales como los mencionados, para después fotografiar el resultado, bien podría calificarse de antropofagia cultural, o de iconofagia “en primer grado”. Y es en este proceso donde nos encontramos con la frustración de nuestros apetitos, porque lo que se nos ofrece sólo es la imagen de una imagen comestible, que sugiere así su carácter inalcanzable y manipulador. A esta frustración cabría añadir el tipo de iconos escogidos por el artista, algunos atípicos, otros más bien “estrellas caídas”, devorados ellos mismos por la industria del espectáculo y, a fin de cuentas, tal vez no *tan apetecibles*.

53 Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, *op. cit.*, pág. 64.

54 *Ibid.*, pág. 63.

55 Suely Rolnik, “El ocaso de la víctima...”, *op. cit.*, pág. 2.

56 *Ibid.*, pág. 2.

Muniz también ha trabajado con las “subjetividades-basura” de las que nos hablaba Rolnik. En su serie *Aftermath* [Consecuencias] (1998), que se mostró en la XXIV Bienal de São Paulo, vemos chicos de la calle retratados sobre un fondo de basura, los restos de una fiesta de la que ellos emergen sin haber podido participar. Según el artista, estos chicos representan aquello que la sociedad no es capaz de digerir, por eso los “tritura y expele”, como la basura de los vertederos, manteniéndolos fuera. Pero, aun sin asimilarlos, lo que sí que hace es devorarlos, como parece reflejar una obra muy similar a éstas, de la serie *Cuadros de basura* (2006), en la que lo que se configura entre los desperdicios es la imagen del *Saturno* de Goya (fig. 144).

Las obras anteriores de Muniz recuerdan, de algún modo, a las imágenes de Marilyn Monroe en *Cosmococa* (1973-en progreso, fig. 146), de Hélio Oiticica en colaboración con Neville d’Almeida. Las rayas de cocaína que dibujan el rostro de la actriz sobre una fotografía suya no la hacen comestible, pero proponen un proceso de interiorización análogo al que describíamos. Algo que Francis Alÿs subraya a propósito de su obra *Narcosalinas* (1995), en la que imitaba una de las figurillas que proliferaron en torno a los 90 caricaturizando al presidente mexicano Carlos Salinas, sólo que en este caso se incluyeron seis gramos de cocaína. Logrando saltar todos los controles antidroga, fue finalmente esnifada en su destino final, EE. UU: “al raspar e inhalar la coca de la imagen, sus consumidores deben haber ejercido una especie de antropofagia ceremonial—señalaba el artista—: una forma excitante de consumo del poder”⁵⁷.

La cara más abyecta de este proceso de incorporación nos la revela Baitello cuando se pregunta acerca de la naturaleza de los desechos de las imágenes que devoran a las personas: “¿producen imágenes excrementales o seres humanos excrementales?”⁵⁸. Podríamos decir que ambas cosas a la vez, pues el sujeto ha sido transformado en imagen y el carácter excremental no hace más que confirmarse. Esto viene a poner de manifiesto que todas las posibilidades de flexibilidad subjetiva que ofrece el sistema capitalista son una farsa. Aquí resuena el engañoso lema del “*be what you want!*” [¡sé lo que quieras!], que apunta a la capacidad de creación ilimitada de uno mismo, como si las condiciones fueran iguales para todos y llegar a ser lo que uno quiere sólo dependiera de la voluntad y el esfuerzo personal. Por otra parte, las imágenes mediáticas que se nos proponen para la identificación no están moviendo nuestras fuerzas de invención, como señala Rolnik, pues son imágenes cerradas, que operan en territorios que ya vienen dados. Además, siendo el proceso de generación de mercados cada vez más vertiginoso, estas imágenes han de cambiar constantemente, por lo que se *engullen* sin que tengamos tiempo de acusar las sensaciones que provocan, lo que para Rolnik

57 Citado en *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano fin de siglo*, catálogo de la exposición itinerante que entre los años 2001-2002 estuvo, entre otras ciudades, en Valencia, Buenos Aires y Arrecife.

58 Norval Baitello, “As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia”, *op. cit.*, pág. 4.

supone una creciente insensibilidad a nuestro cuerpo vibrátil.

En este difícil escenario para la creación de subjetividades, Rolnik encuentra dos polos opuestos, aunque interdependientes y derivados de una misma lógica: “zombis hiperactivos incluidos o trapos humanos excluidos”⁵⁹. Me interesa destacar sobre todo a los primeros, caníbales por definición que, líneas después, Rolnik califica ya de “antropofágicos”. En ellos ve materializada esa apropiación indebida de las fuerzas de la subjetividad antropofágica. Aquí los elementos que le son característicos, como la flexibilidad (o “juego de cintura”), la capacidad de desterritorialización y la invención se convierten en instrumentos al servicio del sistema, mientras los sujetos pasan a convertirse en zombis. El gesto devorador, que de la mano de Rolnik habíamos entendido como acogida del otro en uno mismo, ahora pasa a significar anulación del otro, del cuerpo vibrátil y, en definitiva, del propio individuo; la devoración degenera aquí en autofagia.

De autofagia e iconofagia nos habla Patty Chang en su vídeo *Fuente* (1999, fig. 148), donde la artista *se bebe* su reflejo, evocando la figura de Narciso en su intento de hacerse con su propia imagen. Expresando, asimismo, el gesto un tanto desesperado del que trata hoy en día de construir su subjetividad y sólo encuentra reflejos. Algo desesperado parece también Zhang Huan en la serie fotográfica *Espuma* (1998, fig. 149), donde vemos al artista cubierto de espuma y con fotografías familiares introducidas en su boca. Lo que quiere ser una reivindicación de sus ancestros en la formación de su discurso y en un posible renacer, aparece como la última oportunidad de no dejar escapar una memoria personal destinada a borrarse. Huan trata de retenerla devorando sus imágenes aunque, de este modo, también estaría condenando a sus huellas a desaparecer.

La búsqueda identitaria es la que parece preocupar a su vez a Janine Antoni en *Lamer y enjabonar* (1993, fig. 147), que son las acciones que realiza sobre unos autorretratos en forma de bustos de jabón y chocolate. Cuanto más hace la artista por asimilar y atrapar su propia imagen, más esquiva se muestra. El rostro se va borrando de los bustos hasta desaparecer por completo. Cabezas sin rostro que ya no podrán expresar nada, como los zombies, que carecen de sentimientos y están privados de voluntad. O como los funcionarios de los que hablaba Flusser que, dominados por el programa del aparato, han perdido toda noción de sí mismos.

La elección del zombie como prototipo de la subjetividad contemporánea viene a reflejar que la antropofagia, como forma de subjetivización, no garantiza nada en sí misma. Como advierte Rolnik, ésta puede investirse de éticas muy dispares, desde las subversivas y solidarias a las más reaccionarias y convergentes con el sistema⁶⁰. En este sentido, ya vimos cómo el propio Oswald de Andrade oponía una “baja antropofagia” a la antropofagia por él defendida, un aspecto al que Rolnik se refiere puntualmente en su texto. Por eso esta autora nos pone sobre aviso para no incurrir en celebraciones acrílicas de la antropofagia oswaldiana,

59 Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, *op. cit.*, pág. 64. Ver también Suely Rolnik, “Antropofagia zombie”, *Brumaria*, n° 7, 2006.

60 Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, *op. cit.*, pág. 68.

algo muy frecuente en el panorama brasileño, que a veces sólo parece ver las bondades de una forma de subjetivación que, sin embargo, estaría dando muchos réditos al sistema⁶¹.

61 En este sentido, ver también los textos para la XXIV Bienal de São Paulo de Ivana Bentes, “Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico” y Catherine David, “Antropofagia e cinema(s)”, ambos en *Um e/entre Outro/s*, *op. cit.* Esta última autora afirma en su artículo que “hoy, probablemente, la antropofagia, en su realidad menos selectiva, menos metafórica y más cruel, no puede ser verdaderamente pensada fuera de la cuestión del biopoder y de la estatización de lo biológico propuesta radicalmente por Michel Foucault”, ver Catherine David, “Antropofagia e cinema(s)”, *op. cit.*, pág. 192.

CONCLUSIONES

La tesis que sostengo en este trabajo es la siguiente: que existe un conjunto de imágenes vinculadas al ámbito de la voracidad en el que descubrimos un desafío a la modernidad ortodoxa, pues ejercen un “ataque” contra uno de sus principales presupuestos, el ocularcentrismo, que a su vez se abre a la crítica de otra de sus nociones clave, el sujeto unitario universal, desenmascarándolo como “fragmentario”, “occidental” y “masculino”¹. Así, el hallazgo de posibilidades alternativas al ocularcentrismo nos permite entrar en contacto con diversas alteridades (el *otro* cultural y la mujer), en una transición que se refleja en el propio ordenamiento de esta investigación, que en sí mismo se erige en tesis.

Una de las conclusiones a las que he llegado es que existen diversas modernidades, o múltiples relatos en torno a la modernidad, que necesariamente han de complementarse para alcanzar un entendimiento complejo de la misma. Esta tesis vendría a ser una aportación más a esa multiplicidad de relatos. A continuación, voy a procurar destacar aportaciones más concretas realizadas por este trabajo, relacionándolas con el conjunto de la investigación, no sin antes aclarar que en ningún modo pretenden erigirse en conclusiones definitivas, sino permanecer

1 En el momento de escribir estas conclusiones tiene lugar en el Museo del Prado de Madrid una importante exposición sobre Francis Bacon, artista afín a muchos de los asuntos que aquí hemos tratado que, no obstante, “escapa” a la estructura que plantea este trabajo (como tantos otros). Sin embargo, no quería dejar de mencionar que su catálogo incluye múltiples referencias al entorno del surrealismo disidente, así como a otros elementos que pueden relacionarse con él: la definición de “Boca” de Bataille, la revista *Documents*, las fotografías de Eli Lottar del matadero de La Villette, Siegfried Giedion... De haberse celebrado esta exposición antes de la eclosión de todo este entramado, difícilmente los textos habrían recogido tantas referencias procedentes de la vanguardia heterodoxa, aunque ahora este tipo de acontecimientos son los que ponen de manifiesto ese impulso que siempre recorrió la modernidad a contrapelo, como he tratado de demostrar con mi investigación.

abiertas a la discusión.

Hasta dónde llega October

Una aportación básica consiste en descubrir que las metáforas de la voracidad están presentes en algunos de los momentos decisivos de la crítica al ocularcentrismo, como el citadísimo Seminario XI de Lacan, el espacio según Caillois y las diversas contribuciones de Bataille y *Documents* en este sentido.

Realmente, la conexión entre todos ellos y su utilización para esta crítica la encontramos ya en el entorno *October*. Resulta significativo que uno de los primeros textos por los que se interesan en su particular recuperación del surrealismo heterodoxo sea justamente ése en el que Caillois define el espacio como fuerza devoradora. Sin embargo, no continuarán explorando las posibilidades que abre la voracidad para el ataque al *modernismo* y la puesta en funcionamiento de lo *informe*, y ello por limitar la importancia que adquiere la boca en este contexto a una cuestión de ejes y direcciones que, a mi entender, cae en cierto formalismo. De algún modo, es como si *October* decidiera detenerse en un punto de las vías que abre su análisis del surrealismo y obviara deliberadamente algunas de las relaciones más oportunas que ofrece. Este aspecto se manifiesta muy claramente a través de la relación de imágenes que he propuesto en esta tesis. Veamos por qué.

October escoge una serie de imágenes representativas del principio heterodoxo que surgía en el corazón mismo de la modernidad, muchas de las cuales se reinterpretan en mi investigación a partir de las metáforas de la voracidad, defendiendo que estas metáforas no sólo están ahí, sino que resultan idóneas para expresar dicha heterodoxia. Al trabajar con un material que comparto con *October* y llegar después a lugares muy diferentes, recorriendo esas vías de las que hablaba, creo haber demostrado que no sólo hay otras posibilidades de lectura, sino que existen notables ausencias en su discurso, de las que mi investigación en su conjunto viene a ser la mejor prueba. Las metáforas de la voracidad y el canibalismo también demuestran ser un elemento privilegiado para abordarlas, especialmente en lo que se refiere al *otro* cultural y las representaciones en torno al cuerpo.

Otra cuestión importante sería determinar si la diferencia que establece *October* entre el surrealismo ortodoxo y el disidente, que mi investigación asume, no está un tanto polarizada, como han señalado algunos autores². Ciertamente, existen multitud de elementos y figuras que relacionan ambas corrientes; ahí está la revista *Minotaure*, que Breton quiso mantener bajo su tutela, pero que incluye textos e imágenes que son susceptibles de ser analizados bajo el signo del surrealismo disidente, como hemos hecho aquí. Dalí es un buen ejemplo de artista que, por un tiempo, fue capaz de moverse en las dos bandas, y Masson, que se distanció de Breton durante una temporada, acabaría reconciliándose con él. Es más,

² Michael Richardson es uno de los autores que lanza esta crítica en *Georges Bataille*, Routledge, Londres/Nueva York, 1994.

los propios Bataille y Breton fueron capaces de aparcarse sus diferencias y formar un frente común contra el fascismo, materializado en la breve (eso sí) revista *Contre-attaque*.

Sin embargo, creo que resulta pertinente establecer una diferenciación dentro del surrealismo que, más allá de las discusiones y rupturas entre algunos de sus miembros, se manifiesta sobre todo en los asuntos de los que tratan y las obras e imágenes que son capaces de crear. El sacrificio, lo escatológico y el bajo materialismo, el espacio devorador, la pulsión de muerte, los deseos de comunión con el todo, el erotismo disruptor y lo *informe* batailleano... todos estos motivos, propios del entorno disidente, crean una red de imágenes y dan lugar a conclusiones específicas, cuya diferencia he procurado destacar a lo largo de mi tesis. Quizás se trate de las dos caras de una misma moneda, es cierto, y podría decirse que la interpretación radical (o literal) de los presupuestos ortodoxos necesariamente nos conduce a los disidentes. En cualquier caso, el cometido de este trabajo era entender por qué el surrealismo se ha convertido en una referencia para la producción artística actual, es decir, entenderlo desde los 90, y en este contexto la diferenciación entre ortodoxos y disidentes resulta bastante oportuna.

Ambivalencia: instrumentalización y uso de los estereotipos

Otro de los puntos importantes de estas conclusiones está en el carácter ambivalente de las metáforas de la voracidad, que hemos podido comprobar sobradamente a través de las imágenes que componen este trabajo. El amplio registro en el que se mueven da lugar a usos muy dispares, pero incluso en el caso de las más reivindicativas, de las más combativas con las categorías impuestas y con los modelos autoritarios, existe siempre una sombra de duda, como si el rotundo gesto voraz contuviera algo excesivo que amenazara con rebasar sus intenciones y hacer aparecer su contrario. Por eso, las imágenes de la voracidad nunca son unívocas, y en esta ambivalencia reside su riqueza y capacidad crítica, abriendo la interpretación a múltiples matices que favorecen las controversias.

La ambivalencia de estas imágenes la hemos visto reflejada en dos asuntos fundamentales que atraviesan la cuestión de la alteridad, ya sea en relación al *otro* cultural o a la mujer:

- La instrumentalización: tuvimos oportunidad de analizar cómo el carácter transgresor de lo que denominé salvaje *informe* y de la mantis del surrealismo disidente podía estar un tanto mitigado por la instrumentalización que hacían del otr@. No obstante, también vimos que se trataba de un comportamiento ambiguo, pues la instrumentalización no se entiende sin que exista una admiración por aquello que representan l@s otr@s, que es lo que se utiliza para alcanzar unos objetivos concretos. En este sentido, podríamos decir que la instrumentalización tiene cierto parecido con la identificación canibalista, porque en la máxima admiración que profesan al objeto también lo “condenan”.

Este es el momento oportuno para comparar las instrumentalizaciones de los surrealistas y descubrir que existe una diferencia entre ellas. La que atañe

al *otro* cultural está contrarrestada por el hecho de incluirse ellos mismos en la representación, como sucede en las yuxtaposiciones de *Documents* o en las figuras míticas del surrealismo, donde la cultura occidental, su cultura, establecía el término de comparación. Un paralaje que no resulta tan claro en el caso de las representaciones sobre mujeres, donde los hombres pueden aparecer en forma de temor o ansiedad pero, en última instancia, es a ellas a quienes conciernen directamente. En cualquier caso y sin negar esta crítica, también hemos comprobado que el potencial transgresor que he defendido para el salvaje *informe* y la mantis se confirma en las derivas actuales de estas figuras, que son utilizadas como instrumento crítico y estrategia de resistencia precisamente por artistas que se identifican a sí mismos con la otredad. El controvertido uso de estas imágenes por parte de aquellos sobre los que tradicionalmente se imponen da paso al segundo asunto del que quería tratar.

- El uso de los estereotipos: en este trabajo, aparecen artistas de lugares periféricos manejando los tópicos del salvajismo y mujeres representando lo femenino monstruoso y abyecto, concretamente a partir de las figuras del canibal y la mujer voraz (o comestible). Son imágenes arriesgadas, que intentan atacar los estereotipos que al mismo tiempo están reproduciendo. Mi conclusión para este tipo de obras es que importa quién habla, quién está detrás de la imagen, ya que tratándose de personas a las que afectan estos estereotipos, se verán de algún modo incluidas en la representación, de lo que se deriva gran parte de su credibilidad y capacidad deconstructiva. Cuanto más enfatizan los artistas esta inclusión, mayor potencial crítico tendrán sus imágenes.

En este contexto, hay que destacar el humor como un factor importante, aunque sea el más corrosivo. Con la repetición de estereotipos, muchos perseguirían parodiarlos, ironizar sobre ellos, atacarlos mediante la risa. Hemos atendido a este recurso en artistas como César Martínez, Jimmie Durham, Kara Walker, en las artistas del entorno surrealista y en otras más actuales, como Sarah Lucas o Patty Chang. Recordemos también que la parodia era una de las herramientas características de la vanguardia antropofágica. El humor aparece aquí como una estrategia especialmente útil para los que están ejerciendo su crítica desde los márgenes, aunque también intervenga en las páginas de *Documents*, donde no pasó desapercibida la capacidad de la risa para activar lo *informe*.

Por otro lado, las obras que hacen uso de los estereotipos desmontan la imagen políticamente correcta que muchas veces se proyecta sobre l@s otr@s, que trata de ocultar el profundo rechazo e incluso represión a los que las identidades autoritarias los someten, algo que se refleja en la cuestión de la afinidad o en las representaciones fetichizadas de la mujer contra las que se posiciona lo abyecto. Pienso que la negatividad de ciertas imágenes del surrealismo disidente también podría entenderse en esta línea, pero con una salvedad fundamental: que ellos nunca fueron víctimas de esos estereotipos.

Analizados estos dos asuntos, quiero añadir una importante conclusión para una tesis que tan estrechamente se relaciona con la cuestión de la otredad: que las alteridades convergen, en múltiples sentidos. A grandes rasgos, comparten el lugar que les otorgan las narrativas dominantes y, por tanto, una serie de proble-

mas ante los que actúan con estrategias similares. Las imágenes del canibalismo son una expresión de esta convergencia, epítome de alteridad que se aplica tanto al *otro* cultural como a las mujeres, los dos grandes *otros*, y aunque en cada caso adquieren formas específicas, también los equipara.

El “salvaje informe” y el “salvaje abyecto”

Pienso que una de las aportaciones más originales de este trabajo es haber puesto de relieve que existe un conjunto de imágenes sobre el *otro* cultural propias del surrealismo disidente, que manifiestan un modo peculiar de relacionarse con él y que este modo es transgresor respecto a otros primitivismos, en virtud de su acción *informe*. Es lo que aquí he agrupado bajo la noción del “salvaje *informe*”, de la que sobre todo he querido destacar que la voracidad y el canibalismo son fundamentales para desencadenar su estrategia. Además, la agresividad oral me ha permitido incluir los sacrificios humanos y ciertas figuras míticas en la visión del mundo “primitivo” propia del surrealismo disidente.

Es en la yuxtaposición/montaje donde he encontrado el mecanismo idóneo para demostrar la acción transgresora de la que hablaba, al tiempo que la he defendido como una operación que crea fricción entre los términos, más que una síntesis, descubriendo aquí un proceder que diferencia a los disidentes del surrealismo oficial. De ahí que sean las figuras míticas de los primeros las que mejor expresan la tensión entre las polaridades de la existencia.

Por otro lado y siguiendo mi metodología, he analizado una serie de obras actuales que manejan representaciones del salvaje en sintonía con el salvaje *informe* del surrealismo disidente, a las que pasaba a colocar bajo la denominación del “salvaje abyecto”, estableciendo así la posibilidad de relacionar lo *informe* batailleano y lo abyecto según Kristeva. Una relación que, como sabemos, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois criticaron duramente en su exposición de *L'informe*.

No obstante, comparto la interpretación que ofrece *October* de la postura adoptada por *Documents* respecto al mundo “primitivo”, que sitúan entre el rigor etnográfico y el desvío, privilegiando un tanto este último, pero entendiendo que es en la conjunción de ambos donde aparece su verdadero carácter. Aunque pienso que mi trabajo es aún más enfático con el desvío, lo que explica la importancia que concedo a las imágenes de la voracidad y el canibalismo. Si bien contamos con textos que tratan estos asuntos con un marcado tono etnográfico (como el de los sacrificios humanos en Centroamérica de R. Hervé o el de la caza de cabezas), los montajes que *Documents* crea a partir de ellos siempre favorecen la extrañeza, la alteridad inasimilable del *otro* y la que reside en nosotros mismos.

Que *October* elija como textos representativos de la actitud de los disidentes algunos de los que hemos analizado aquí (significativamente, el de Bataille sobre los aztecas, donde el canibalismo hace aparición de forma explícita), es una prueba de esa concordancia de perspectiva. Pero mi conclusión es que no llegan a las últimas consecuencias que abren este tipo de imágenes, quizás porque les habrían llevado, como en este trabajo, al encuentro con el *salvaje abyecto*.

La antropofagia brasileña: de la modernidad heterodoxa a la era global

Los asuntos relacionados con la antropofagia en Brasil ocupan un lugar destacado entre las aportaciones de mi investigación. Primeramente, porque en ella propongo la antropofagia brasileña no como un episodio menor, sino como un capítulo imprescindible de la modernidad heterodoxa, ya que es en ella y en otras vanguardias excéntricas donde se revelan de una forma muy clara las grandes contradicciones y mitos de la modernidad, como el de la originalidad. Así, surge la posibilidad de analizar en paralelo esta heterodoxia y la que surge en los centros, como hemos hecho aquí a partir de las metáforas del canibalismo y del surrealismo disidente, en lo que considero una propuesta novedosa, porque normalmente los estudios comparativos de la antropofagia brasileña se han centrado en el surrealismo de Breton y en la figura de Picabia. Este análisis descubre estrategias afines entre los disidentes y los antropófagos, como el humor paródico o el *collage*/yuxtaposición, pero también la especificidad de unas metáforas que en Brasil adquieren vida propia. Mi conclusión es que la antropofagia de Oswald de Andrade plantea de manera ejemplar los dilemas culturales propios de un país postcolonial y les responde con eficacia, ofreciendo su particular estrategia para trabar lo nacional e internacional, pasado y modernidad.

Aunque he defendido la antropofagia como un fenómeno específicamente brasileño frente a excesos interpretativos como los que se produjeron en la XXIV Bienal de São Paulo, también es cierto que su riqueza se presta a liberarla del contexto original y abrirla a otros panoramas. En este sentido, considero que las relecturas más válidas son aquellas que introducen anacrónicamente la antropofagia para responder a cuestiones que se mueven en un contexto global, pero sin renunciar al carácter brasileño de esta voz. Así sucede con la subjetividad antropofágica de Suely Rolnik, que responde a la crisis actual de la subjetividad y, al mismo tiempo, defiende la antropofagia como un modo específico que ha tenido su especial desarrollo en Brasil, debido a su peculiar tradición cultural y a su manera de lidiar con los problemas identitarios. Norval Baitello es otro de los que utiliza la antropofagia para comprender una problemática tan actual como la de la superproducción de imágenes, pero a su vez reivindica la estrategia que Oswald de Andrade inventó para resistir a la imposición de las metrópolis.

Más que hacer de la antropofagia un interpretante de la cultura contemporánea, como ambiciosamente planteaba la Bienal, estos autores la utilizan para responder a preguntas concretas que exceden su marco original, pero no olvidan de dónde proviene ni la desprenden por completo de su significado original, como llegaba a suceder en la citada exposición. Mi conclusión es que este tipo de interpretaciones son mucho más rigurosas y, en el caso concreto de Rolnik y Baitello, de las más afortunadas que ha recibido la antropofagia brasileña, a través de las cuales he realizado también mis propias aportaciones:

- La subjetividad antropofágica de Rolnik, que ella ha trabajado sobre todo en relación a la obra de Lygia Clark, se abre aquí a la producción de Hélio Oiticica, para comprender bajo su signo un período clave del arte brasileño.

- La iconofagia de Baitello, que normalmente se circunscribe al ámbito de

los estudios semióticos, se utiliza en esta investigación para el análisis de un conjunto de obras artísticas y se relaciona con un contexto socioeconómico que no siempre se ha puesto de relieve, pero cuya importancia es fundamental para crear las condiciones que hacen surgir el fenómeno de la iconofagia.

Esta selección de autores también pone de manifiesto que he dejado de lado las derivas de la antropofagia que insisten en su carácter de asimilación cultural, así como las obras que se asocian a él. El criterio es favorecer las metáforas de la voracidad en su vertiente más física, como ya anunciaba en la “Introducción” de este trabajo, y evitar la dispersión, porque quizás sean estas interpretaciones las que mejor se prestan a lo que considero una banalización del concepto. Éste era el gran desafío al que se enfrentó la XXIV Bienal y que no consiguió resolver satisfactoriamente, desde mi punto de vista, remitiéndonos sus desaciertos a la dificultad de establecer un *corpus* de imágenes de la antropofagia.

Recordemos también que, a pesar del pretendido carácter inclusivo de la muestra, se apreciaba una cierta escotomización de las imágenes corporales de la antropofagia, aduciendo un rechazo a la literalidad que no deja de recordarme a la postura que adopta *October* ante imágenes similares. Si esta tesis trabaja a partir de las ausencias de esta publicación, también podríamos decir que lo hace con las ausencias (y excesos) de la Bienal, que hasta cierto punto convergen con las anteriores. Por eso mi investigación se separa claramente del discurso de esta muestra, aunque debo destacar que sus planteamientos son afines a mi metodología, sobre todo en lo que concierne al carácter anacrónico y cartográfico. La posición que ocupa Adriana Varejão dentro de mi tesis expresa bien la diferencia a la que me refiero. Tratándose de una artista incluida en la Bienal y que reconoce la deuda con la antropofagia de Oswald de Andrade, su trabajo se presta a otras interpretaciones de la voracidad, más allá del contexto brasileño, y conecta con una serie de obras que son justamente las que la Bienal prefirió obviar.

La mantis informe en el debate sobre el género

Otra aportación de este trabajo estriba en considerar la acción caníbal de la mantis un elemento imprescindible para entenderla como avatar de lo *informe*, algo a lo que la interpretación de Krauss no parece conceder mucha importancia. La autora se detiene en el carácter autómatas de la mantis, también subrayado por Caillois, que le permitiría fingir la vida e incluso la muerte después de muerta, creando un funesto doble y una absoluta confusión entre ambos estados. Pero, ¿acaso no es el comportamiento caníbal lo más característico de la mantis? ¿Y no es éste el que introduce todo tipo de deslizamientos que son los propios de lo *informe*? Así he tratado de demostrarlo a través de los más variados ejemplos, con los que hacía hincapié en un aspecto que tampoco aparece en la valoración de Krauss: la capacidad que tiene la mantis con su gesto devorador no sólo de atacar las convenciones de género, sino de deconstruir las propias categorías de lo “masculino” y lo “femenino”.

La mantis también me ha permitido proponer una lectura de Dalí a través

del canibalismo, que ha sido destacado en su obra por diversos autores, como no podía ser menos en un artista que tanto ha insistido en las pasiones voraces, aunque creo que falta por hacer un recorrido sistemático en el que el canibalismo sirva de guía para entender su obra. Lo que yo he presentado aquí es una sugerencia de tal recorrido.

Por otro lado, mi aportación en este contexto consiste en sacar a la mantis del ámbito surrealista al que se la suele adscribir e introducirla anacrónicamente, extendiendo la impronta de su figura a una serie de representaciones actuales relacionadas con los impulsos agresivos, epitomizados en el mordisco. En este sentido, considero muy valiosa la interpretación que Mignon Nixon realiza desde *October*, que ha sabido poner de manifiesto la importancia de las pulsiones caníbales en la obra de Louise Bourgeois, relacionándola con otras de artistas más jóvenes. Lo que mi investigación añade es una apertura a un panorama mucho mayor, que incluye representaciones en torno a la vagina *dentata* y otras figuras de lo femenino monstruoso o los desórdenes alimenticios. Muchas de ellas convergen con lo abyecto, siempre problemático para *October*, por eso tal vez decidan no explorar exhaustivamente la línea trazada por Nixon. Sin embargo, creo que el análisis de estas imágenes es ineludible para ofrecer una visión completa de lo que significan la agresividad y las pulsiones orales en la producción artística actual. Además, considero que muchas de ellas hacen un uso inteligente de lo abyecto, a pesar de las críticas de *October*, y consiguen escapar al esencialismo o la literalización, recurriendo con frecuencia al humor, de cuya importancia ya he hablado en estas conclusiones.

Volviendo a Louise Bourgeois, cabe destacar que he defendido aquí su relación con el surrealismo y la labor que desempeña su trabajo como catalizador de propuestas propias de mujeres artistas, dos asuntos controvertidos en lo que se refiere a esta artista, todo ello a partir de la figura de la mantis y, muy especialmente, de su obra *La destrucción del padre*.

Dialéctica

El valor de las imágenes de la voracidad y el canibalismo debería entenderse en alternancia con la recuperación estratégica de la distancia que pretenden anular. Una vez realizado el trabajo de deconstrucción, su capacidad crítica pasa también por la necesidad de establecer una dialéctica entre el contacto y la distancia. El movimiento que pone en marcha la acción devoradora, que no sólo invita a tocar las cosas, sino a abrirlas, desgarrarlas e incorporarlas haciéndolas parte de uno mismo, resulta determinante, en primera instancia, para escapar a una epistemología en el que los conceptos flotan en un espacio trascendental, lejanos, y nunca nos afectan. Pero después de haber logrado esta interiorización, se hace inevitable volver a tomar perspectiva para poder reflexionar y seguir ejerciendo una labor crítica efectiva, sin que el objeto nos desborde o eventualmente nos anule. Es decir, para que aquello que devoramos no nos devore. De ahí que haya incluido un epílogo en el que analizo metáforas de la voracidad relacionadas con

la enajenación y el dominio sobre el otro, que ponen de manifiesto esa necesidad de tomar distancia.

Estrategias como la ironía, que se desprende de muchos de los trabajos del entorno *Documents* y de los artistas actuales aquí analizados, resultan muy eficaces a la hora de recuperar esta distancia necesaria. Una distancia que ya nunca será igual a la que en principio anulaba el gesto voraz, pues de ahora en adelante aparecerá siempre marcada por la huella del contacto.

Formas de construir la historia

La apuesta metodológica de mi investigación consiste en una perspectiva histórica anacrónica, como ya sabemos, que he procurado defender a partir de la propia estructura y contenidos de mi tesis. Esta manera de comprender y trabajar la historia es donde yo encuentro el estatuto del historiador del arte en la actualidad. De lo que se trata es de espacializar la historia y oponerse a las narrativas lineales, de construir cartografías a través de conceptos operacionales que sean capaces de abarcar diversos territorios y desencadenar múltiples relaciones. Algo que han puesto en práctica de manera ejemplar exposiciones como *L'informe: mode d'emploi* o *L'empreinte*, de las que esta investigación se considera deudora (a pesar de las críticas a la primera), habiendo encontrado en las metáforas de la voracidad su propia “fuerza operacional”³.

3 Ver al respecto Yve-Alain Bois, “Introduction. The Use Value of ‘Formless’ ” en Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless...*, *op. cit.* y Georges Didi-Huberman, “La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte” en *L’Empreinte*, *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

Vaciado de las revistas más significativas para esta investigación

Acéphale

- BATAILLE, Georges: “La conjuración sagrada”, *Acéphale*, n° 1, 1936.
 —“La unidad de las llamas” (atribuido a Georges Bataille), *Acéphale*, n° 1, 1936.
 —“Proposiciones”, *Acéphale*, n° 2, 1937.
 —“La práctica de la alegría frente a la muerte”, *Acéphale*, n° 5, 1939.
 CAILLOIS, Roger: “Las virtudes dionisiacas”, *Acéphale*, n° 3-4, 1937.
 VV. AA.: “Dioniso”, *Acéphale*, n° 3-4, 1937.
 VV. AA.: “Nota sobre la fundación de un Colegio de Sociología”, *Acéphale*, n° 3-4, 1937.

Documents

- BATAILLE, Georges: “Le cheval académique”, *Documents*, n° 1, año 1, 1929.
 —“Architecture”, *Documents*, n° 2, año 1, 1929.
 —“L'Apocalypse de Saint-Sever”, *Documents*, n° 2, año 1, 1929.
 —“Le langage des fleurs”, *Documents*, n° 3, año 1, 1929.
 —“Oeil—Friandise cannibale”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929.
 —“Abattoir”, *Documents*, n° 6, año 1, 1929.
 —“Le gros orteil”, *Documents*, n° 6, año 1, 1929.
 —“Informe”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929.
 —“Le jeu lugubre”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929.
 —“Espace”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930.
 —“Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930.
 —“Les écarts de la nature”, *Documents*, n° 2, año 2, 1930.
 —“Soleil pourri”, *Documents*, n° 3, año 2, 1930 (n° especial dedicado a Picasso).
 —“Bouche”, *Documents*, n° 5, año 2, 1930.
 —“Kali”, *Documents*, n° 6, año 2, 1930.
 —“L'Art primitif”, *Documents*, n° 7, año 2, 1930.
 —“La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930.
 —“L'esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, n° 8, año 2, 1930.
 DESNOS, Robert: “Image de l'oeil”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929.
 —“Le mystère d'Abraham Juif”, *Documents*, n° 5, año 1, 1929.
 EINSTEIN, Carl: “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, n° 2, año 1, 1929.
 GRIAULE, Marcel: “Mauvais oeil”, *Documents*, n° 4, año 1, 1929.
 —“Le crachat-âme”, *Documents*, n° 7, año 1, 1929.
 —“Un coup de fusil”, *Documents*, n° 1, año 2, 1930.
 HERVÉ, Roger: “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, n° 4, año 2, 1930.
 JACOBSSTHAL, Paul: “Les têtes de Roquepertuse”, *Documents*, n° 2, año 2, 1930.
 KOENIGSWALD, Dr. Ralph von: “Têtes et Crânes”, *Documents*, n° 6, año 2, 1930.

- LEIRIS, Michel: "Alberto Giacometti", *Documents*, n° 4, año 1, 1929.
- "Civilisation", *Documents*, n° 4, año 1, 1929.
 - "L'Île Magique", *Documents*, n° 6, año 1, 1929.
 - "L'eau à la bouche", *Documents*, n° 7, año 1, 1929.
 - "Une peinture d'Antoine Caron", *Documents*, n° 7, año 1, 1929.
 - "Hygiène", *Documents*, n° 1, año 2, 1930.
 - "L'homme et son intérieur", *Documents*, n° 5, año 2, 1930.
 - "L'oeil de l'ethnologue", *Documents*, n° 7, año 2, 1930.
 - "Le 'caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, n° 8, año 2, 1930.
- LIMBOUR, Georges: "Eschyle, le carnaval et les civilisés", *Documents*, n° 2, año 2, 1930.
- "André Masson: Le dépeceur universel", *Documents*, n° 5, año 2, 1930.
- SIN determinar: "Homme", *Documents*, n° 5, año 1, 1929.
- SMITH, Erminnie A.: "Une légende des iroquois: La grande tête", *Documents*, n° 8, año 2, 1930.

Minotaure

- Minotaure*, n° 1, 1933. *Gorgona en el templo de Corfu*.
- Minotaure*, n° 2, 1933. "Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti" (n° especial).
- BELLMER, Hans: "Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée", *Minotaure*, n° 6, 1935.
- BRETON, André: "Souvenir du Mexique", *Minotaure*, n° 12-13, 1939.
- CAILLOIS, Roger: "La mante religieuse, de la biologie à la psychanalyse", *Minotaure*, n° 5, 1934.
- "Mimétisme et psychasténie légendaire", *Minotaure*, n° 7, 1935.
- DALI, Salvador: "Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante 'L'Angelus' de Millet", *Minotaure*, n° 1, 1933.
- "De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern'style", *Minotaure*, n° 3-4, 1933.
 - "Le Phénomène de l'extase", *Minotaure*, n° 3-4, 1933.
 - "Les nouvelles couleurs du Sex-Appel spectral", *Minotaure*, n° 5, 1934.
 - "Apparitions aérodynamiques des 'Etres-Objets'", *Minotaure*, n° 6, 1935.
 - "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", *Minotaure*, n° 8, 1936.
- LACAN, Jacques: "Motifs du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin", *Minotaure*, n° 3-4, 1933.
- MASSON, André: "Massacres", *Minotaure*, n° 1, 1933.
- TZARA, Tristan: "D'un certain automatisme du goût", *Minotaure*, n° 3-4, 1933.

Otras revistas del surrealismo

- La Révolution surréaliste*, n° 11, 1928, "¿Qu'est-ce qui est l'anthropophage?".
- Variétés*, II, n° 2, 1929. "La nature et l'amour".
- Variétés*, II, n° 9, 1930. "Aboutissements de la mécanique".
- BATAILLE, Georges: "Van Gogh Prometheus", *Verve*, n° 1, 1937.

- DALI, Salvador: "Objets surréalistes. Catalogue général", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3, 1931.
 — "Objets psycho-atmosphériques anamorphiques", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 5, 1933.
- GIACOMETTI, Alberto: "Sólo puedo hablar indirectamente de mis esculturas", *Documents* 34, n° 3-4, 1933.
- LEIRIS, Michel: "Bouche" (en *Glossaire: j'y serre mes gloses*), *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925.
- MASSON, André: "Heavenly bodies", *Verve*, n° 2, 1938.
- MATTA, Roberto: portada para *VVV*, n° 4, 1944.
- PARKER, Robert Allerton: "Cannibal Designs", *VVV*, n° 4, 1944.
- SELIGMANN, Kurt: "The Evil Eye", *VVV*, n° 1, 1942.
- VIOT, Jacques: "N'encombrez pas les colonies", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 1, 1930.
- VV. AA.: "La Révolution d'abord et toujours !", *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925.
- WALDBERG, Patrick: "Vers un nouveau mythe? Premonitions et défiances", *VVV*, n° 4, 1944.

October

-Números especiales:

- Georges Bataille, *October*, n° 36, primavera 1986.
- Jacques Lacan *TELEVISION*, *October*, n° 40, primavera 1987.
- Rendering the Real. A Special Issue, *October*, n° 58, otoño 1991.
- A Documents Dossier, *October*, n° 60, primavera 1992.
- "feminist issueS", *October*, n° 71, invierno 1995.
- Formless: A User's Guide, *October*, n° 78, otoño 1996.
- BATAILLE, Georges: "Critique of Heidegger", *October*, n° 107, verano 2006.
- BHABHA, Homi: "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, n° 28, primavera 1984.
 — "Sly Civility", *October*, n° 34, otoño 1985.
- CAILLOIS, Roger: "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October*, n° 31, invierno 1984.
- CLARK, Lygia: "Nostalgia of the Body", *October*, n° 69, verano 1994.
- FOSTER, Hal: "The 'Primitive Unconscious' of Modern Art", *October*, n° 34, otoño 1985.
 — "Armor Fou", *October*, n° 56, primavera 1991.
 — "Convulsive Identity", *October*, n° 57, verano 1991.
 — "Postmodernism in Parallax", *October*, n° 63, invierno 1993.
- GEROULANOS, Stefanos: "The Anthropology of Exit: Bataille on Heidegger and Fascism", *October*, n° 107, verano 2006.
- HOLLIER, Denis: "Mimesis and Castration, 1937", *October*, n° 31, invierno 1984.
 — "Bataille's Tomb: a Halloween Story", *October*, n° 33, verano 1985.
 — "On Equivocation (Between Literature and Politics)", *October*, n° 55, invierno 1990.
 — "The Use-Value of the Impossible", *October*, n° 60, primavera 1992.
 — "Surrealist Precipitates", *October*, n° 69, verano 1994.

- KRAUSS, Rosalind: “*Corpus Delicti*”, *October*, n° 33, verano 1985.
 —“*Antivision*”, *October*, n° 36, primavera 1986.
 —“*Michel, Bataille et Moi*”, *October*, n° 68, primavera 1994.
 LACAN, Jacques: “*Kant with Sade*”, *October*, n° 51, invierno 1989.
 ROSS, Christine: “*Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium: Rosemarie Trockel’s Distracted Eye*”, *October*, n° 96, primavera 2001.
 VV. AA.: “*The Politics of the Signifier II: a Conversation on the Informe and the Abject*”, *October*, n° 67, invierno 1994.

Publicaciones periódicas brasileñas

Revista de Antropofagia

Bravo

- CASTELLO, José: “*Negação e dogma*”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.
 COELHO, Teixeira: “*Monomanía nacional*”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.
 —“*Etmologia, Metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo*”, *Bravo*, n° 14, año 2, 1998.
 CHIARELLI, Tadeu: “*A conexão do Brasil barroco*”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.
 DE SÁ, Vera: “*O banquete antropófago*”, *Bravo*, n° 13, año 1, 1998.
 FARIAS, Agnaldo: “*Fetichismo e mistificação*”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.
 GULLAR, Ferreira: “*Nem tudo é verdade*”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.
 NUNES, Benedito: “*Do tabu ao totem*”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.
 PIÇA, Daniel: “*O museu deglutido*”, *Bravo*, suplemento especial, n° 13, 1998.
 SEVCENCKO, Nicolau: “*Hamlet com farofa*”, *Bravo*, n° 8, año 1, 1998.

Folha de São Paulo

- COELHO, Marcelo: “*Antropofagia é hoje sinónimo de importação*”, *Folha de São Paulo*, 14/10/1998.
 COLI, Jorge: “*A Bienal e o rigor*”, *Folha de São Paulo*, 22/11/1998.
 FABBRINI, Ricardo: “*As utopias e o canibal*”, *Folha de São Paulo*, 12/12/1998.
 FABRIS, Annateresa: *Folha de São Paulo*, 10/10/1998.
 FIORAVANTE, Celso: entrevista a Paulo Herkenhoff, *Folha de São Paulo*, 14/10/1998.
 ROLNIK, Suely: “*Um singular estado de arte*”, *Folha de São Paulo*, 04/12/1994.

Otras

DE COSTA PINTO, Manuel: *entrevista a Paulo Herkenhoff en “O Olhar Canibal”, dossier XXIV Bienal de São Paulo, Cult, 1998.*

FABBRINI, Ricardo: *“Para uma história da Bienal de São Paulo”, Revista USP (Universidade de São Paulo), n° 52, 2001-2002.*

MILLIET, Maria Alice: *“Bienal: percursos e percalços”, Revista USP, n° 52, 2001-2002.*

NUNES, Benedito: *“O modernismo e as vanguardas (Acerca do canibalismo literário)”, suplemento literario de Minas Gerais, 03/05/1969.*

PERRONE-MOISÉS, Leyla: *“Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” en Estudos Avançados, (Instituto de Estudos Avançados da USP), v.11, n° 30, mayo/agosto, 1997.*

SICHEL, Berta: *entrevista a Judith Pfaff, O Estado de São Paulo, 18/02/1998.*

Libros y catálogos

- ABRAHAM, Karl: *Selected Papers on Psycho-Analysis*, Hogarth Press, Londres, 1927.
—Obras escogidas, RBA, Barcelona, 2006.
- ADES, Dawn: *Dalí's Optical Illusions*, Wadsworth Atheneum Museum of Art y Yale University Press, 2000.
- ADES, Dawn (ed.): *Dada and Surrealism Reviewed*, Hayward Gallery, Londres, 1978.
- ADES, Dawn; BAKER, Simon y BRADLEY, Fiona (eds.): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery, Londres, 2006.
- ADES, Dawn y BRADLEY, Fiona (eds.): *Salvador Dalí: a Mythology*, Tate Publishing, Londres, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- ALAMBERT, Francisco y CANHÊTE, Polaina: *As Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos comissários (1951-2001)*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2004.
- ALLAGA, Juan Vicente: "El cuerpo de la discordia" en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
—Cuestiones de género, Nerea, Hondarribia, 2004.
—Orden fúlico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX, Akal Madrid, 2007.
- ALLAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana y PUJANTE, Domingo (eds.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, 2001.
- ALIX, Josefina (dir.): *André Masson [1896-1987]*, MNCARS, Madrid, 2004.
- AMARAL, Aracy: *Tarsila: sua obra e seu tempo*, Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1975.
- AMORÓS, Celia (ed.): *Historia de la teoría feminista*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid, 1994.
- AMORÓS, Celia y DE MIGUEL, Ana (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Minerva Ediciones, Madrid, 2005.
- ARCHER, Michael; BRETT, Guy y DE ŽEGHER, Catherine (eds.), *Mona Hatoum*, Phaidon, Londres, 1997.
- ARCHER-STRAW, Petrine: *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 20s*, Thames & Hudson, Nueva York, 2000.
- ARENS, W.: *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia*, Siglo XXI, México, 1981.
- ARMENGOL, Laia Rosa: *Dalí, icono y personaje*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2003.
- AZÑAR, Sagrario: *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia, 2000.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- BAITELLO, Norval: "As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia", conferencia en el encuentro *Imagem y Violência*, CISC, São Paulo, 2000.
—*A era da Iconofagia. Ensaio de Comunicação e Cultura*, Hacker Editores, São Paulo, 2005.
—"¿Pueden las imágenes devorar a los hombres? Iconofagia y antropofagia", *Comuniquiatra*, n° 5, revista virtual (<http://www.comuniquiatra.dk3.com>).
- BAKHTIN, Mikhail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de*

- François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004.
- BAL, Mieke: *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.
- *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, The University of Chicago Press, 2001 (trad. cast.: *Una casa para el sueño de la razón*, Cendeac, Murcia, 2006).
- “Conceptos viajeros en las humanidades” en *Estudios Visuales* 3, diciembre 2005.
- BARKER, Francis; HULME, Peter e IVERSEN, Margaret (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge University Press, 1998.
- BARTHES, Roland: “La métaphore de l’oeil”, *Critique*, n° 195-196, 1963.
- “Les sorties du texte” en Philippe Sollers (ed.), *Bataille*, 10/18, París, 1973.
- BARTRA, Roger: *El salvaje en el espejo*, Destino, Barcelona, 1996.
- *El salvaje artificial*, Destino, Barcelona, 1997.
- BARZILAI, Shuli: *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford University Press, 1999.
- BASBAUM, Ricardo: “De fuera hacia dentro/De dentro hacia fuera”, *Lápiz*, 134-135, 1997.
- BASUALDO, Carlos: “Visita de taller. Ernesto Neto”, *Trans*, n° 1, 1995.
- BATAILLE, Georges: “America dispaure”, *L’Art Précolombien. L’Amérique Avant Cristophe Colomb*, Les Beaux-Arts, Edition d’Etudes et de Documents, París, 1930.
- *Sacrifices*, Editions G.L.M, París, 1936.
- “The Sacred”, *Cahiers d’art*, año 14, n° 1-4, 1939.
- *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1970-1976.
- *El culpable*, Taurus, Madrid, 1974.
- *Obras escogidas*, Barral, Barcelona, 1974.
- *El ojo pineal: precedido de El ano solar y Sacrificios*, Pre-Textos, Valencia, 1979.
- *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985 (edición y traducción a cargo de Allan Stoekl).
- *La parte maldita precedida de la noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987.
- *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.
- *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- *Historia del ojo*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- *Obras escogidas*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2006.
- BATAILLE, Georges; CAILLOIS, Roger; KLOSSOWSKI, Pierre [et al.]: *Acéphale*, Caja Negra, Buenos Aires, 2005.
- BATE, David: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris, Londres, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2005.
- “Carnavalisation et cannibalisation: le terrorisme et la relation entre l’occident et le reste du monde”, conferencia pronunciada en la “Semana Internacional da Pós-modernidade”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Octubre 2005.

- BEAUMELLE, Agnès de la (dir.): *Hans Bellmer: anatomie du désir*, Centre Pompidou, Gallimard, París, 2006.
- BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
—*Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.
- BERG, Stephan (ed.): *Kara Walker*, Kunstverein Hannover, 2002.
- BERNADAC, Marie-Laure: *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1995.
- BERRY, Ian (ed.): *Kara Walker: narratives of a negress*, Frances Young Tang Teaching Museum y Skidmore College, Nueva York, 2003.
- BETTERTON, Rosemary: *An Intimate Distance: Woman, Artists, and the Body*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.
- BHABHA, Homi: *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- BHATTACHARYA, Therese y FREHNER, Matthias (eds.): *Meret Oppenheim: retrospective*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia: *A vanguardia antropofágica*, Ática, São Paulo, 1985.
- BOERI, Stefano (ed.): *Jimmie Durham*, Fondazione Ratti, Como, Milán, 2004.
- BORDO, Susan: "Reading the Slender Body" en Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller y Sally Shuttleworth, (eds.), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, Routledge, Londres/Nueva York, 1989.
—*Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, 1993.
- BORNAI, Erika: *Las Hijas de Lilith*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990.
- BOURGEOIS, Louise: *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923-1997*, Síntesis, Madrid, 2002.
- BOŻAL, Valeriano (ed.): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
- BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires/Barcelona, 1992.
- BROWNE SARTORI, Rodrigo: "De antropófagos devoradores de imágenes a iconofágicas imágenes que nos devoran", *Razón y palabra*, n° 27, 2002.
—"Antropofagia simbólica: Propuesta (desde los márgenes) para una Teoría del Emplazamiento", www.cica.es/aliens/gittcus/Rodrigo.htm.
- BROWNE SARTORI, Rodrigo y SILVA ECHETO, Victor: *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, comunicación y cultura*, Arcibel Editores, Sevilla, 2004.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio: *Raízes do Brasil (1936)*, José Olympo, Río de Janeiro, 1981.
- BUCK-MORSS, Susan: "Estudios visuales e imaginación global" en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- BURCKHARDT, Jacqueline y CURIGER, Bice (eds.): *Beyond the teacup/Meret Oppenheim, Independent Curators Incorporated*, Nueva York, 1996.
- BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2001.
—*Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos

- Aires, 2002.
- CAILLOIS, Roger: *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- *El hombre y lo sagrado* (1939), Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1984.
- *El mito y el hombre* (1938), Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988.
- CALAVIA, Oscar: “El canibal alemán”, *Revista de Occidente*, n° 275, Abril 2004.
- CÁNDIDO, Antonio: *Literatura e Sociedade, Nacional*, São Paulo, 1965.
- *Formação da literatura brasileira*, Martins, São Paulo, 1969.
- *Ensayos y comentarios*, FCE-Editora da Unicamp, México-Campinas, 1995.
- *Varios escritos*, Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1995.
- CANETTI, Elías: *Masa y poder*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985.
- CARDÍN, Alberto: *Dialéctica y canibalismo*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- CARNERO, Guillermo: “La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí”, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf E. y RAABERG, Gwen: *Surrealism and Woman*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1991.
- CÉLESTIN, Roger: *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, University of Minnesota Press, 1996.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand: *Viaje al fin de la noche*, Edhasa, Barcelona, 2001.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *El ojo en la mitología*, Huerga Fierro Editores, Madrid, 1998.
- CIXOUS, Hélène: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995.
- CLARK, Lygia y OITICICA, Hélio: *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*, Editora UFRJ, Río de Janeiro, 1996.
- CLÉBERT, Jean-Paul: *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, París, 1996.
- *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler Editeur, Ginebra, 1971.
- CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia: *Lo femenino y lo sagrado*, Cátedra, Madrid, 2000.
- CLIFFORD, James: “On Ethnographic Surrealism”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, n° 4, 1981.
- *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Londres, 1988 (trad. cast: *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2001).
- CORBEIRA, Dário, JIMÉNEZ, Carlos y BONET, Eugeni: *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- CORTÉS, José Miguel G.: *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- CREED, Barbara: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.
- CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid, 2007.
- CREISSELS, Anne: “Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur”, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, 2002.
- CUNILLERA, María: “Mujeres devoradoras. Un recorrido del surrealismo a nuestros días” en *María*

- José Sánchez Leyva y Alicia Reigada Olaiçola (eds.), *Crítica feminista y comunicación, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, 2007.*
- CHADWICK, Whitney: *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939, UMI Research Press, Michigan, 1980.*
- *Women Artist and the Surrealist Movement, Thames and Hudson, Londres, 1985.*
- CHADWICK, Whitney (ed.): *Mirror Images. Woman, Surrealism and Self-representation, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1998.*
- CHARBONNIER, Georges: *Entretiens avec André Masson, Ryoan-ji, Francia, 1985.*
- CHARCOT, Jean-Martin y RICHER, Paul: *Les Demoniaques dans l'art, suivi de "La Foi qui guérit", Macula, París, 1984.*
- CHIARELLI, Tadeu: "Arte traidora IN mam[na]oca", MAM de São Paulo (catálogo), Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2006.
- CHICAGO, Judy y SCHAPIRO, Meyer: "Female Imagery", *Womanspace Journal*, n° 1, verano 1973.
- DALÍ, Salvador: *Vida secreta de Salvador Dalí, Antártida, Barcelona, 1993.*
- *¿Por qué se ataca a la Gioconda?, Siruela, Madrid, 1994.*
- *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet, Tusquets, Barcelona, 2002.*
- *Diario de un genio, Tusquets, Barcelona, 2004.*
- *Obra completa, Destino, Barcelona; Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005.*
- DE ALMEIDA FERREIRA, Maria Cândida: "Só a antropofagia nos une", en Daniel Mato (ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder, CLACSO, Caracas, 2002.*
- *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira, Annablume, São Paulo, 2002.*
- "Po(i)éticas antropofágicas: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte" (2008), <http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/html/textos.htm>
- DE ANDRADE, Oswald: *A utopia antropofágica, Obras completas, Globo, São Paulo, 1990.*
- "Antiprefacio", *Serafim Ponte Grande, Obras completas, Globo, São Paulo, 1990.*
- DE AZÚA, Félix: *Diccionario de las Artes, Anagrama, Barcelona, 2002.*
- DE BARAÑANO, Kosme M. (ed.): *Alberto Giacometti, MNCARS, Madrid, 1990.*
- DE CAMPOS, Augusto (ed.): *Revista de Antropofagia, Abril/Metal Leve, São Paulo, 1975.*
- DE CAMPOS, Haroldo: "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", *Boletim Bibliográfico-Biblioteca Mário de Andrade*, v.44, ene./dic. 1983.
- DE DIEGO, Estrella: *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género, Visor, Madrid, 1992.*
- *Quedarse sin lo "exótico", Fundación César Manrique, Lanzarote, 1999.*
- "En torno a la obra de Jacques Lacan. De reflejos", *Exit Book*, n° 4, 2005.
- DE DIEGO, Estrella (dir.): *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1995.*
- *A vueltas con los sentidos, Casa de América, Madrid, 1999.*
- DE LÉRY, Jean: *Viagem á Terra do Brasil, Universidade de São Paulo, 1980.*
- DE MONTAIGNE, Michel: *Ensayos completos, Orbis, Barcelona, 1984.*
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Madrid, 2005.*

- DEBRAIS, Régis: *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, París, 1990.
- *Le cube et le visage: autour d'une sculpture*, Macula, París, 1993.
- *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, París, 1995.
- *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- “El punto de vista anacrónico”, *Revista de Occidente*, n° 213, 1999.
- *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, París, 2002.
- *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Oviedo, 2005.
- “L'image ouverte”, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, París, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.): *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou, París, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges [et al.]: *La política de las imágenes: Alfredo Jaar, Metales Pesados*, Santiago de Chile, 2008.
- DIKŶSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Barcelona, 1994.
- DIXON, Annette (ed.): *Kara Walker: pictures from another time*, University of Michigan Museum of Art, 2002.
- DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú, Siglo Veintiuno*, Madrid, 1991.
- DURHAM, Jimmie: *A certain lack of coherence: writings on art and cultural politics*, Kala Press, Londres, 1993.
- DZIEWIŦOR, Yılmaz y RUF, Beatrix (eds.): *Sarah Lucas: Exhibitions and Catalogue Raisonné 1989-2005*, Tate Press, Londres, 2005.
- ELLMAN, Maud: *The Hunger Artists. Starving, Writing & Imprisonment*, Virago, Londres, 1993.
- FABRE, Jean-Henri: *Souvenirs entomologiques*, Librairie Delagrave, París, 1924.
- FABRIS, Annateresa (org.): *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Mercado de Letras, São Paulo, 1994.
- FANÉS, Fèlix [et al.]: *Dalí. Cultura de masas*, Fundación “la Caixa”, Barcelona; Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras y MNCARS, Madrid, 2004.
- FAVARETTO, Celso: *Tropicália. Alegoria, alegria*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1979.
- *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 2000.
- FÉDIDA, Pierre: *L'Absence*, Gallimard, París, 1978.
- *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, París, 1995.
- *Par où commence le corps humain: Retour sur la regression*, Presses Universitaires de France, París, 2000. (trad. cast.: *¿Por dónde empieza el cuerpo humano?: Retorno a la regresión*, Siglo XXI, México D. F., 2006).
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: “Nunca es tarde si la sopa es buena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 637-638, julio-agosto 2003.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Sobre algunas figuras psicoanalíticas en la estética contemporánea” en Nicolás Caparrós y Salvador Alemán, (eds.), *Psicoanálisis sin diván. Ensayos posmodernos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

- “Devorar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 637-638, julio-agosto 2003.
- “Le trou”, en Eva Lootz, *Agujeros*, Galería 9MA, Barcelona, 2009.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (ed.), *La visión impura : fondos de la colección permanente*, MNCARS, Madrid, 2006.
- Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, MNCARS, Madrid, 2007.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Calibán; Contra la leyenda negra*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004.
- FISCHER, Michael: “Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory” en James Clifford y George E. Marcus, *The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.
- FLUSSER, Vilém: “A consumidora consumida (isto é: a mulher vista pela sociedade que a faz consumir e que a consome)”, *Comentário. Revista trimestral que comenta o mundo e seus problemas*, vol. 13, n° 51, 1972.
- A Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia (1983)*, Relume&Dumará, Rio de Janeiro, 2002. (trad. cast.: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, México D. F. 1990).
- A História do Diabo*, Annablume, São Paulo, 2005.
- FONTALNER, Pierre: *Les figures du discours*, Flammarion, París, 1977.
- FORBES, Jack: *Columbus and Other Cannibals: the Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism*, Autonomedia/Semiotexts, Nueva York, 1992.
- FOSTER, Hal: *Recodings: Art, Spectacle and Cultural Politics*, Bay Press, Washington, 1986.
- Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1993.
- El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.
- Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2004 (trad. cast.: *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008).
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain y BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism (a Landmark Study in the History of Modern Art)*, Thames & Hudson, Londres, 2004.
- FOUCAULT, Michel: “Preface” en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Viking Press, Nueva York, 1977 (trad. cast. en Michel Foucault, *Obras esenciales. Vol II, Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 2000).
- Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- FRAZER, James G.: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- FREUD, Sigmund: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 1999.
- Tres ensayos sobre teoría sexual*, El País, Madrid, 2002.
- FRIED, Michael: *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2000.
- FUSCO, Coco: *English is broken here. Notes on cultural fusion in the Americas*, The New Press, Nueva York, 1995.
- FUSCO, Coco (ed.): *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londres/Nueva York, 2000.

- GÁRATE, Ignacio y MARINAS, José Miguel: *Lacan en español: brevariario de lectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- GARB, Tamar [et al.]: *Mona Hatoum*, Centro de Arte de Salamanca (CASA) y Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Salamanca/Santiago de Compostela, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México D.F. 1990.
- “Definiciones en transición”, disponible en www.globalcult.org.ve/pub/Clasco1/canclini.pdf
- GARCIA VERGARA, Marisa: “El movimiento modernista brasileño y la antropofagia. ‘La alegría es la prueba de fuego’”, *Arte y parte*, n° 31, 2001.
- GIACOMETTI, Alberto: *Escritos, Síntesis*, Madrid, 2001.
- GIBAUTI, Dominique: “Entrevista a Julia Kristeva para introducir a la melancolía”, *Zona Erógena*, n° 20, 1994.
- GIEDION, Siegfried: *La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- GILL, Carolyn Bailey (ed.): *Bataille. Writing the sacred*, Routledge, Londres/Nueva York, 1995.
- GOLDMAN, Laurence R. (ed.): *The Anthropology of Cannibalism*, Bergin&Garvey, 1999.
- GONZÁLEZ, Ángel: *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevistas*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
- HALL, Douglas: *Alberto Giacometti's Woman with her throat cut, 1932*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 1980.
- HARASYM, Sarah: *The postcolonial critic: interviews, strategies, dialogues*, Routledge, Londres/Nueva York, 1989.
- HARRIS, Marvin: *Canibales y reyes: los orígenes de las culturas*, Alianza, Madrid, 2002.
- *Bueno para comer: enigmas de alimentación y cultura*, Alianza, Madrid, 2005.
- HEATH, Stephen: “Joan Rivière and the Masquerade” en Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, Londres, 1986.
- HELENA, Lucia: *Uma literatura antropofágica*, Univ. Federal do Ceará, Fortaleza, 1983.
- *Modernismo brasileiro e vanguarda*, Ática, São Paulo, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo: “Adriana Varejão”, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo y PEDROSA, Adriano: “Condicionantes culturales”, *Trans*, n° 6, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo y PEDROSA, Adriano (dirs.): *Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Fundação XXIV Bienal de São Paulo, 1998.
- *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, Fundação XXIV Bienal de São Paulo, 1998.
- *Roteiros...*, Fundação XXIV Bienal de São Paulo, 1998.
- *Representações Nacionais*, Fundação XXIV Bienal de São Paulo, 1998.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Colección Novatores, Valencia, 2006.
- HOLLIER, Denis: *The College of Sociology (1937-1939)*, University of Minnesota Press, 1988 (trad. cast.: *El Colegio de Sociología*, Taurus, Madrid, 1982).
- *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1993 (ed. or.: *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, París, 1974).
- HOLLIER, Denis (ed.): *Georges Bataille après tout*, Belin, París, 1995.

- HOOKS, bell: "Eating the Other", *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992.
- HÖRISCH, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Suhrkamp, Frankfurt y Main, 1992.
— *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Suhrkamp, Frankfurt y Main, 1996.
— *Ende der Vorstellung Die Poesie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt y Main, 1999.
- HUBERT, Renée Riese: *Magnifying Mirrors. Woman, Surrealism and Partnership*, University of Nebraska Press, 1994.
- HUGHES, Robert: "A Sense of Female Experience", *Time*, 22/11/1982.
- HULME, Peter: *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, Methuen, Londres, 1986.
- IBÁÑEZ, Jordi: "La cuestión de la intersubjetividad y los límites del juicio", intervención en la reunión científica de dic. 2002 del proyecto de investigación "Representaciones de la violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos".
- IRIGARAY, Luce: *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Nueva York, 1985 (ed. or.: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Éditions de Minuit, París, 1991).
— *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.
- ISAAK, Jo Anna: *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.
— "Divertirse como nunca" en Nancy Spero. *Weighing the Heart Against a Feather of Truth*, CGAC, 2004-2005.
- JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado, Metáforas del Movimiento Moderno*, Madrid, 2000.
- JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina, Iberoamericana Veruert*, Madrid, 2008.
- JAY, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Londres, 1993 (trad. cast.: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007).
- JONES, Amelia: *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.
- KACHUR, Lewis: *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2001.
- KARIA, Bhupendra (ed.): *Yayoi Kusama: a retrospective*, Center for International Contemporary Arts, Nueva York, 1989.
- KAUFFMAN, Linda S.: *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000.
- KESSSELMAN, Hernán: "La responsabilidad social del psicoterapeuta en los tiempos de la globalización" en Nicolás Caparrós y Salvador Alemán (eds.) *Psicoanálisis sin diván. Ensayos posmodernos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- KILGOUR, Maggie: *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton University Press, 1990.
- KORSMEYER, Carolyn: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Paidós, Barcelona, 2002.
- KRAUSS, Rosalind: *Cindy Sherman: 1975-1993*, Rizzoli, Nueva York, 1993.
— *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

- *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.
- *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2000.
- *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- KRAUSS, Rosalind (ed.) ... [et. al.]: *October: the Second Decade, 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- KRAUSS, Rosalind y BOIS, Yve-Alain: *Formless: a User's Guide*, Zone Books, Nueva York, 1997 (ed. or.: *L'informe, mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, París, 1996).
- KRAUSS, Rosalind y LIVINGSTONE, Jane: *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, The Corcoran Gallery of Art, Washington D. C., 1985.
- KRISTEVA, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil, París, 1980 (trad. cast.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, Ed. Siglo XXI, México, 1988).
- *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, Nueva York, 1991 (trad. cast.: *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991).
- *Sol negro: depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.
- *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras. 2*, Melanie Klein, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- LACAN, Jacques: *Escritos I, Siglo XXI, México, 1984*.
- *El Seminario, Libro XI, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1986.
- *El Seminario, Libro II, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica: 1954-1955*, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- LAHUERTA, Juan José: *El fenómeno del éxtasis*, Siruela, Madrid, 2004.
- LAPLANCHE, Jean: *Vida y muerte en psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- LARDELLIER, Pascal: "La carne enmascarada de los fast-foods", *Revista de Occidente*, n° 275, 2004.
- LAUTRÉAMONTI, Conde de: *Los cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid, 1998.
- LEIRIS, Michael: *El África fantasmal: de Dakar a Yibuti (1931-1933)*, Pre-Textos, Barcelona, 2007.
- LESTRINGANT, Frank: *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, University of California Press, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 1977.
- *La mirada distante*, Argos-Vergara, Barcelona, 1984.
- *Mitológicas. 1, Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- LICHTENSTEIN, Therese: *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*, University of California Press, 2001.
- LLORENS, Tomàs (dir.): *Miró. Tierra*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2008.
- MAILLARD-CHARY, Claude: *Le Bestiaire des Surréalistes*, Presses de la Sorbonne, París, 1994.
- MARKUS, Ruth: "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, n° 21, primavera 2000.
- MASON, Rainer Michael: *Dalí verdadero, grabado falso. La obra impresa 1930-1934*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1992.
- MATURANA, Humberto R.: *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos biológicos del conocimiento*, Anthropos, Barcelona, 1997.

- MAYAYO, Patricia: *André Masson: figuras de la madre*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001-2002.
- *André Masson: Mitologías, Metáforas del Movimiento Moderno*, Madrid, 2002.
- *Louise Bourgeois, Nerea*, Hondarribia, 2002.
- *Historias de mujeres, historias del arte, Ensayos Arte Cátedra*, Madrid, 2003.
- MAYAYO, Patricia (ed.), *En torno a Georges Bataille*, Ediciones Cruce, Madrid, 1998.
- McEVILLEY, Thomas: *Art&Otherness. Crisis in Cultural Identity*, McPherson and Company, Nueva York, 1992.
- MENDOÇA TELLES, Gilberto (ed.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1983.
- *Oswald plural*, Ed. da UERJ, Río de Janeiro, 1995.
- MERCER, Kobena: *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*, Routledge, Londres/ Nueva York, 1994.
- MERLEU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000.
- MÉTRAUX, Alfred: “Rencontre avec les ethnologues”, *Critique*, n° 195-196, 1963.
- MEYER-THOSS, Christiane: *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Amman Verlag, Zurich, 1992.
- MICHELSON, Annette (ed.) ... [et al.]: *October: the First Decade, 1976-1986*, The MIT Press, Cambridge, 1987.
- MITCHELL, Juliet (ed.): *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, Nueva York, 1987.
- MOREIRA LEITE, Dante: *O caráter nacional brasileiro. Historia de uma ideologia*, Pioneira Editora, São Paulo, 1969.
- MORGAN, Stuart [et al.]: *Meret Oppenheim, Retrospectiva*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.
- MORRIS, Frances (ed.): *Louise Bourgeois*, Tate Press, Londres, 2007.
- MORRISON, Toni: *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, 1992.
- MOSQUERA, Gerardo: “El Síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo”, *Exit Express*, n° 27, abril 2007.
- MULVEY, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *New Left Review*, n° 82, 1973.
- “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, *New Left Review*, n° 188, 1991.
- MULVEY, Laura; SNAUWAERT, Dirk y DURANT, Mark Alice (eds.): *Jimmie Durham*, Phaidon Press, Londres, 1995.
- MUNDY, Jennifer (ed.): *Surrealism: Desire Unbound*, Tate Press, Londres, 2001.
- NIXON, Mignon: *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2005.
- NOËL, Bernard (ed.): *Documentos: ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.
- OTTICICA, Hélio: *Aspiro ao Grande Laberinto*, Ed. Rocco, Río de Janeiro, 1986.
- OLIVARES, Rosa: “En carne viva. Adriana Varejão”, *Galería Soledad Lorenzo*, Madrid, 1998.
- OLIVER, Kelly (ed): *Ethics, Politics and Difference in Julia Kristeva's Writing: A Collection of Essays*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.
- *French Feminism Reader*, Rowman&Littlefield, Lanham, 2000.

- PAPE, Lygia: *Gávea de tocaia*. Lygia Pape, Cosas&Naify Edições, São Paulo, 2000.
- PEDROSA, Adriano: "Orden y corpo", *Lápiz*, n° 134-135, 1997.
- PELBART, Peter Pál: *A vertigem por um fio. Política da subjetividade contemporânea*, Iluminarias, São Paulo, 2000.
- PEREIRA, Cecilia, (dir.): *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo*, CGAC, Santiago de Compostela, 2002.
- PERNIOLA, Mario: *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002.
- PETRINOVICH, Lewis: *The Cannibal Within*, Aldine de Gruyter Editions, Nueva York, 2000.
- PRESSLEY, William: "The Praying Mantis in Surrealist Art", *The Art Bulletin*, n° 55, 1973.
- PROBYN, Elspeth: *Carnal appetites food sex identities*, Routledge, Londres/Nueva York, 2000.
- RABELAIS, François: *Gargantua et Pantagruel*, Akal, Madrid, 2004.
- RABINOVITCH, Celia: *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Westview Press, Boulder, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993.
- *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.
- *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.
- RAQUEJO, Tonia: "Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte" en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, Madrid, 2004.
- RAVEN, Arlene: "The Last Essay on Feminist Criticism" en Joanna Frueh, Cassandra L. Langer y Arlene Raven (eds.), *Feminist Art Criticism: An Anthology*, Icon Editions, Nueva York, 1991.
- REIS, Jose Carlos: *As identidades do Brasil*, Fundação Getulio Vargas Editora, Rio de Janeiro, 2006.
- RICHARDSON, Michael (ed.): *Georges Bataille*, Routledge, Londres/Nueva York, 1994.
- *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, Verso, Londres, 1996.
- RICHARDSON, Michael y FIJALKOWSKI, Krzysztof (eds.): *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations*, Pluto Press, Londres, 2001.
- RIVIÈRE, Joan: "Womanliness as a masquerade" en Joan Raphael-Leff y Rosine Jozef Perelberg (eds.), *Female Experience. Three Generations of British Women Psychoanalysts on Work with Women*, Routledge, Londres/Nueva York, 1997.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: "Carnaval/antropofagia/parodia", *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, jul./dic. 1979.
- ROLNIK, Suely: "Beyond the Identity Principle: the Anthropophagy Formula", *Parkett*, n° 55, 1999.
- "Antropofagia zombie", *Brumaria*, n° 7, 2006.
- *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, Estação Liberdade, São Paulo, 2006.
- "Geopolítica del chuleo" en Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes del arte, todavía*, U.I.M.P., Cuenca, 2006.
- "El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia" en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/51/Rolnik.pdf>
- ROLNIK, Suely y DISERENS, Corinne (dirs.): *Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Musée des Beaux-Arts de Nantes (MUNA), 2005.
- ROOT, Deborah: *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Westview Press, Boulder CO, 1996.

- ROSENBLUM, Robert: "Picasso and the Anatomy of Eroticism", en *Th. Bowie y C. V. Christenson (eds.), Studies in erotic art, Basic Books, Nueva York, 1970.*
- ROSS, Christine: "To touch the other. A story of corpo-electronic surfaces" en *Amelia Jones (ed.), The feminism and visual culture reader, Routledge, Londres/Nueva York, 2003.*
- RUBIN, William (ed.): *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, MOMA, Nueva York, 1984.*
- RUBIN, William y LANCHNER, Carolyn: *André Masson, MOMA, Nueva York, 1976.*
- RUIDO, María: "Plural líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna" en *Sagrario Aznar (ed.), La memoria pública, UNED, Madrid, 2003.*
- RUSSEL, Catherine: *Experimental Ethnography, Duke University Press, 1999.*
- SALTZ, Jerry: "La vida moribunda del cuerpo: la escultura de Rona Pondick", *Balcón de las artes, las letras e ideas, n° 7, 1991.*
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: "¿El artista como etnógrafo?: el caso Gauguin, tan lejos, tan cerca" en *Enrique Andrés Ruiz (ed.), El oficio del artista II. El artista contemporáneo. Entre las tendencias y la individualidad, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.*
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, Planeta, Barcelona, 1996.*
- SANDAY, Peggy Reeves: *El canibalismo como sistema cultural, Lerna, Barcelona, 1987.*
- SANFELIÚ, Isabel y CAPARRÓS, Nicolás: *La anorexia. Una locura del cuerpo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.*
- SANTIAGO, Silvano: *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependencia cultural, Perspectiva, São Paulo, 1978.*
- SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica, Alianza, Madrid, 1989.*
- SCHWARTZ, Jorge: *Vanguardas Latino-americanas: Polémicas, Manifiestos e Textos Críticos, Editora da Universidade de São Paulo: Iuminarias, São Paulo, 1995.*
- SCHWARZ, Roberto: *Que horas são? Companhia das Letras, São Paulo, 1987.*
— *Ao Vencedor, as Batatas, Ed. 34, São Paulo, 2000.*
- SELLERS, Susan (ed.): *The Hélène Cixous Reader, Routledge, Londres/Nueva York, 1994.*
- SHELTON, Anthony (ed.): *Fetishism. Visualising Power and Desire, The South Bank Centre, Londres, 1995.*
- SILVERMAN, Kaja: *The Threshold of the Visible World, Routledge, Londres/Nueva York, 1996.*
- SOLANA, Guillermo [et al.], *El surrealismo y sus imágenes, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.*
- SONTAG, Susan: "Objetos melancólicos", *Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1996.*
- SPECTOR, Jack J.: *Surrealist Art and Writing 1919-1939, Cambridge University Press, 1997.*
- SPITERI, Raymond y LaCOSS, Donald (eds.): *Surrealism, Politics and Culture, Ashgate Publishing, 2003.*
- STADEN, Hans: *Hans Staden: la verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y canibales, que viven en el Nuevo Mundo llamado América A verdadeira historia..., Dantes, Río de Janeiro, 1999.*
- STICH, Sidra (ed.): *Anxious Visions: Surrealist Art, Abbeville Press, Nueva York, 1990.*
- STORR, Robert; HERKENHOFF, Paulo y SCHWARTZMAN, Allan (eds.), *Louise Bourgeois, Phaidon Press, Londres, 2004.*

- SUBIRATS, Eduardo: *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, FCE, México, 2004.
- SULEIMAN, Susan: *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1990.
- SURKIS, J.: "No Fun and Game Until Someone Loses an Eye. Transgression and Masculinity in Bataille and Foucault", *Diacritics*, vol. 26, n° 2, 1996.
- SWIFT, Jonathan: *Una modesta proposición y otras sátiras*, Editorial Brújula, Buenos Aires, 1967.
- THEWELETT, Klaus: *Male fantasies. Women, floods, bodies, history*, Polity Press, Cambridge, 1987.
- TODOROV, Tzvetan: *Nosotros y los otros, Siglo XXI*, México, 1991.
- TORGOVNICK, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, 1990.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1999.
- TYTHACOTT, Louise: *Surrealism and the Exotic*, Routledge, Londres/Nueva York, 2003.
- ULMER, Gregory L.: "El objeto de la poscrítica" en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- VV. AA.: *100%*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y Salas del Palacio Episcopal de Málaga, 1993.
- VV. AA.: *Adriana Varejão, Pintura/Sutura*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1996.
- VV. AA.: *Adriana Varejão, Trabalhos e referências (1992-99)*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1999.
- VV. AA.: *Bad Girls*, ICA (Institute of Contemporary Arts), Londres, 1993.
- VV. AA.: *Bad Girls*, New Museum, Nueva York y Wright Art Gallery, Universidad de California, Los Ángeles, 1994.
- VV. AA.: *Banquete_ metabolismo y comunicación*, Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2003.
- VV. AA.: *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasilia*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 2000-2001.
- VV. AA.: *Corpus Delicti: sex, food & body politics*, ICA (Institute of Contemporary Arts), Londres, 1996.
- VV. AA.: *Dalí, arquitectura*, Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Catalunya, La Pedrera, Barcelona, 1996.
- VV. AA.: *Dalí joven (1918-1930)*, MNCARS, Madrid, 1994-1995.
- VV. AA.: *Documents*, Éditions Jean-Michel Place, París, 1991.
- VV. AA.: *Dora Maar Fotógrafa*, Centre Cultural Bancaixa, Valencia, 1995.
- VV. AA.: *Ernesto Neto*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998.
- VV. AA.: *Ernesto Neto*, ICA (Institute of Contemporary Arts), Londres, 2000.
- VV. AA.: *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, París, 1995.
- VV. AA.: *Hélio Oiticica*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- VV. AA.: *Ĵana Sterbak. Velleitas*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.
- VV. AA.: *Ĵana Sterbak. De la performance al vídeo*, Artium, Vitoria, 2006.
- VV. AA.: *Ĵanine Antoni*, Sala Montcada de la Fundació "La Caixa", Barcelona, 1996.
- VV. AA.: *Ĵanine Antoni, Hatje Cantz Publishers & Ink Tree*, Kűsnacht/Nueva York, 2000.
- VV. AA.: *Las Transgresiones al Cuerpo*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México D.F, 1997.

- VV. AA.: *Lygia Clark, Edição FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980.*
- VV. AA.: *Lygia Clark, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.*
- VV. AA.: *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura, MNCARS, Madrid, 1999.*
- VV. AA.: *Marina Abramovic: student body: workshops, 1979-2003: performances, 1993-2003, Charta, Milán, 2003.*
- VV. AA.: *Masson y Bataille, Musée des Beaux Arts d'Orleans y Museo Municipal de Tossa de Mar, 1993-1994.*
- VV. AA.: *Mona Hatoum, Centre Georges Pompidou, París, 1994.*
- VV. AA.: *Nancy Spero: Disidanzas, Public.: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.*
- VV. AA.: *Nouvelle revue de psychanalyse, n° 6, 1972, "Destins du cannibalisme" (n° especial).*
- VV. AA.: *Patty Chang: ven conmigo, nada contigo. Fuente. Melones. Afeitada, Espacio Uno III, MNCARS, Madrid, 2001.*
- VV. AA.: *Picasso erótique, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, 2001.*
- VV. AA.: *Picasso surréaliste, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2005.*
- VV. AA.: *Pilar Albarracín, Actes Sud, Altdis, París, 2003.*
- VV. AA.: *Pink and Brown/Rona Pondick, Israel Museum, Jerusalem, 1993.*
- VV. AA.: *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano fin de siglo, Public.: Generalitat Valenciana, 2001.*
- VV. AA.: *Rona Pondick: Works, 1986-2001, Galerie Thaddaeus Ropac, París, 2002.*
- VV. AA.: *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection, Royal Academy of Arts, Londres, 1998.*
- VV. AA.: *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the 90s, MOMA, Nueva York, 1994.*
- VV. AA.: *Tania Bruguera. Autobiografía, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2003.*
- VV. AA.: *Tarsila—anos 20, SESI, São Paulo, 1997.*
- VV. AA.: *Tøyen, une femme surréaliste, Musée d'Art Moderne SaintÉtienne Métropole, 2002.*
- VV. AA.: *Valie Export. Split: Reality, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1997.*
- VV. AA.: *Vraiment féminisme et art, Le Magasin Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, 1997.*
- VV. AA.: *Women: A Cultural Review 2, verano 1990, "Positioning Klein" (n° especial).*
- WALKER, Hamza: *"Nigger Lover or Hill There Be Any Black People in Utopia?"*, Parkett, n° 59, 2000.
- WEISS, Allen S.: *"An Eye for an I: On the Art of Fascination"*, SubStance, n° 51, 1986.
- WHITFORD, Margaret (ed.): *The Irigaray Reader, Basil Blackwell, Cambridge, 1991.*
- WILLIAMS, Raymond: *"Social Darwinism"*, Culture and Materialism. Selected Essays, Verso, Londres, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock, Manantial, Buenos Aires, 1994.*
- *Goza tu síntoma, Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.*
- *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular, Paidós, Barcelona, 2000.*

