

ILUSIONES DE EROS. TENSIONES DEL CUERPO Y LAS IMÁGENES

LUIS PUELLES ROMERO

16

I
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

“¿Y desea y ama lo que posee y ama cuando lo posee, o cuando no lo posee?”

Platón, Banquete

“Oirás, viniendo de ti mismo, una voz que lleva a tu destino.

Es la voz del deseo y no la de los seres deseables.”

G. Bataille, Las lágrimas de Eros



Gustave Doré: Andrómeda, 1869. Óleo sobre lienzo, 255,2 x 171,5 cm. Chi Mei Museum, Tainan (Taiwan).

La muestra Lágrimas de Eros permanece en el Museo Thyssen-Bornemisza hasta el 31 de enero de 2010.

El museo imaginario creado por Eros a lo largo de la historia pintada de sus fantasmas permite diversos recorridos. Con frecuencia, uno de ellos, el de los desnudos de Venus, ha sido el elegido. Pero como nos advierten Platón y Bataille, conviene no confundir las tentaciones de Eros con sus objetos de deseo. El museo imaginario que aquí se propone prefiere las imágenes del deseo invisible a las fulgurantes de los cuerpos bellos. Se trata, entonces, de dar a las representaciones del drama erótico el privilegio del que siempre han disfrutado los espectáculos del Deseo. No son las imágenes de mujeres desnudas, sino las de los ojos que les dan figura, las que nos ocuparán en este trayecto por las visiones nacidas del cuerpo erotizado.

Indigencia de Eros invisible

Podríamos comenzar dando credibilidad a



17

I
L
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

Jean-Baptiste Regnault: La muerte de Cleopatra, 1796/99. Óleo sobre lienzo, 64,3 x 80 cm. Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Foto: H. Maertens Bruges. (il.1)

una sospecha. La presencia inabarcable y hasta abusiva que el Amor se ha dado a lo largo de la historia de la pintura occidental –a ella nos limitaremos– nos impone una evidencia con el mismo tesón con el que trata de ocultarnos lo principal de su naturaleza. Hay un Amor dedicado a su manifestación majestuosa y visual, figurada en iconos identificables por el ojo, pero también hay un Amor cuya fuerza fascinante radica en su capacidad para permanecer invisible o secreto. Me atrevería a afirmar que cualquiera de los itinerarios que elijamos para recorrer el mapa de las representaciones canónicas del Amor en las artes de la imagen se sostendrá en una confusión esencial entre Afrodita o Venus y Eros o Cupido. Parece inevitable que nombremos a Venus figurándonos a Cupido, o que atribuyamos a éste la identidad visual que sólo pertenece a aquélla. Procurando la escisión entre madre e hijo, ganaremos claridad si decimos de la diosa Venus que vive en su poder de visibilidad y enamoramiento. Venus es la encarnación –en la pintura– del objeto amado y, así, divinizado por la imaginación apasionada del amante. Pero Eros, o Cupido, no se deja ver; actúa como lo hace la fuerza de la seducción, el hechizo que nos enajena atrayéndonos hacia la Imagen, de belleza perfecta, de Venus. Imperceptible, oculto, Eros nos penetra el alma sin mostrarnos su rostro.

18

I
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

Jean François Gigoux: La muerte de Cleopatra, 1851. Óleo sobre lienzo, 120 x 200 cm. Musée des Beaux-Arts, Chambéry. (il.2)

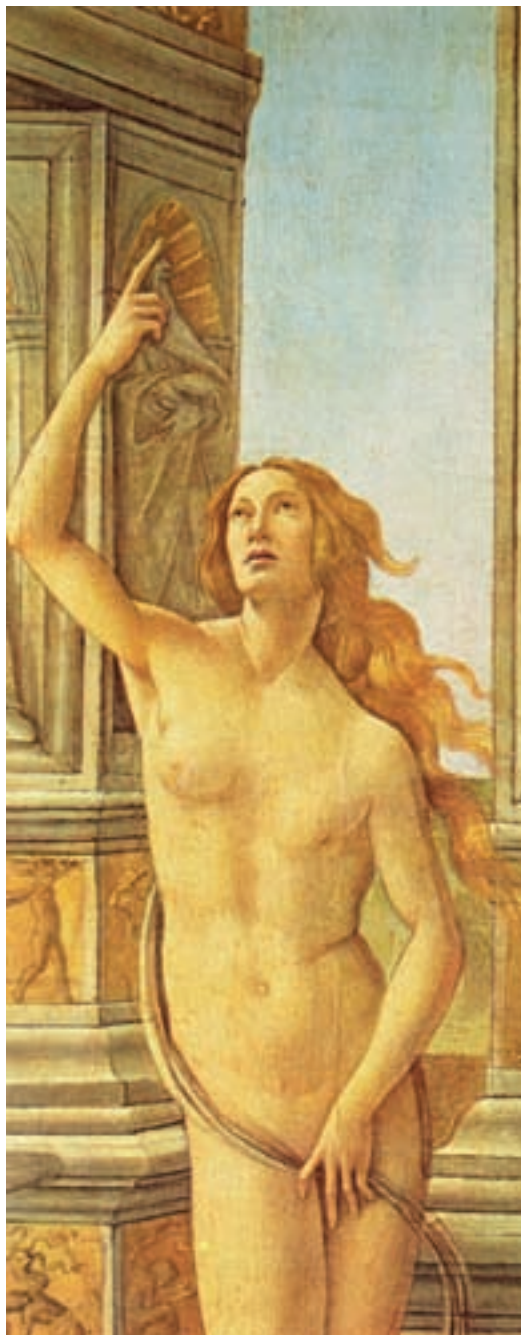
Venus vive de y en su visibilidad y Eros se alimenta de su propio incógnito.

El relato, narrado por Apuleyo en *El asno de oro*, en el que Eros enamora a Psiqué dejándose tocar pero sustrayéndose de ser visto, nos informa acerca de cómo el Deseo cautiva el Alma bajo la condición de no ser reconocible, hasta el punto de que Eros nos abandonará si cedemos a la curiosidad, a la tentación de descubrirlo. Y Psiqué, una joven de hermosura humana, comete la falta de querer encontrarse con el rostro del deseo. Psiqué es castigada y salvada por Júpiter, quien otorga al alma enamorada la gloria de vivir con su amado entre los dioses. La historia pintada del erotismo (esto es, la lógica del deseo) es el relato presentado por Psiqué a los hombres de cuanto vio y vivió enamorada del deseo. Es ella la que nos concede el bello espectáculo de Eros en la pintura. Por tanto, es preciso no confundir la pasión y su objeto, al hijo con su madre, para comprender así que la historia de Eros en la pintura es la historia del deseo y no la de las representaciones del objeto amado. Es revelador que al final del relato de Apuleyo sea el placer y no el amor el hijo nacido de Eros y Psiqué.

Esta condición de invisibilidad, por la que Eros nos seduce, se acompaña de otro atributo, el de su indigencia. Eros busca lo que ni es ni tiene. Su naturaleza afirma su incompletud. Carece de plenitud y de culminación satisfecha. El discurso de Diotima que pronuncia Sócrates en *El Banquete* explica esta insuficiencia, por la que Eros dirige su astucia a tentarnos —a despertar la tentación en Psiqué. Vale la pena entretenernos en las palabras de Platón. Hijo de Penía (la Penuria) y de Poros (la Astucia), Eros es “en primer lugar, siempre pobre, y

lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto [...]. Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil y cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista”. Su insuficiencia es causa de su inteligencia; su pobreza lo hace cazador y hechicero. Eros seduce deseando lo que no tiene. Platón y Bataille coinciden en el vínculo entre tensión y tentación: desear es estar rompiendo la soledad para hallar la unión con el objeto, un estar saliéndose de sí hacia el encuentro colmatorio. En este sentido, Sócrates nos dice que es voluntad de Eros “llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado”; el Deseo es persecución de esta integridad. Bataille centra aquí el argumento principal de *El erotismo* (1957): “lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad por un sentimiento de continuidad profunda”. El deseo es la fuerza de rompimiento de los límites de la conciencia de sí; su trasgresión es necesaria para la obtención, nunca del todo cumplida (porque la indigencia de Eros nunca acaba de ser colmada), de la unión placentera.

Hay todavía un tercer rasgo destacable en la naturaleza –relatada– de Eros. De acuerdo con lo hasta ahora dicho, la invisibilidad y la indigencia (razón de su incontinencia) se completan con que es un *demon*, una figura in-



Sandro Botticelli: La calunnia de Apeles (La Calunnia), 1495. Pintura al temple sobre madera, 62 x 91 cm. Galería de los Uffizi, Florencia. (il.3)



Eugène-Emmanuel Amaury-Duval: El nacimiento de Venus, 1862. Óleo sobre lienzo, 196,85 x 108,90 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille. © RMN/Thierry Le Mage. (il.4)

ver”, a su vez procedente de *tendere*: tender y tensar. El cuerpo tentado está tocado y tenso. Quién está tentado sufre en su cuerpo la pasión introducida por el deseo.

La posición intermediaria en la que Eros juega a tentarnos se sitúa entre el Ídolo inaccesible e imperturbable donde se alza Venus fascinante y el cuerpo humano de la carne pasional.

termedia entre los dioses y los hombres, capaz de disfrutar del poder divino para dispensarlo insinuándose y enloqueciendo a los hombres. Diotima ofrece un matiz relevante para la comprensión de esta ambigüedad demónica de Eros: “no es ni bueno ni bello, no creas tampoco que ha de ser feo y malo, sino algo intermedio, dijo, entre los dos”. Se confirma de este modo que Eros no posee la belleza de Venus. Cuando ésta se convierte en imagen irresistible y amada, Eros se nos mete en la carne tomándonos el cuerpo, “apasionándonos”. La noción de *tentación* procede de un curioso contraste etimológico que nos ayuda a entender la función de mediación propia de la identidad demoniaca de lo erótico. La voz latina *temptare* se traduce por “palpar”, pero su sentido se confunde con *tentare*, “agitar, mo-

Las astucias “artísticas” de Eros han consistido con insistencia inacabable en despertarnos las fantasías del cuerpo y las imágenes que son sus fantasmas. Desde la Venus de Cnido hasta las Venus de barra-ca pintadas por Delvaux la historia de la pintura erótica ha sido, antes que ninguna otra cosa, el testimonio de cómo el deseo se imagina sus fantasmas. A continuación se proponen algunos de los itinerarios seguidos por el Deseo en sus duelos entre las *imágenes erotizantes* (Venus, la celestial y la terrenal, y Diana la virginal) y el *cuerpo erotizado* (Acteón, Eva, la Magdalena o el santo Antonio en sus tentaciones imaginarias).

Imagen erotizante y cuerpo erotizado

De Venus sólo alcanzaremos la imagen de su belleza. Sólo su imagen puede ocupar la representación por la que intentar poseerla. Su lejanía es la condición requerida –por ella vive– para poder ser contemplada. Tampoco las venus *naturalis* dejan de ser tentaciones nunca cumplidas, porque también ellas son nada más que imágenes. De Venus sólo tenemos su museo imaginario, las maneras, mil veces repetidas y mil veces diferenciadas de sus *figuraciones* por el deseo. Venus envía a su hijo Eros al mundo humano procurando nuestra idolatría; permanece bella en la medida en que se conserva absoluta respecto de nosotros, ante su espejo, aparentemente indiferente a nuestra presencia. La insuficiencia de Eros es subsidiaria de la indiferencia con la que Venus parece mostrarse a nosotros. Sin embargo, que Venus se mire en el espejo de la vanidad revela que su autosuficiencia es sólo aparente. Su extrema visibilidad, cuanto la hace ídolo, la hace celosa de su vanidad; se nutre de nuestra mirada alejada y constante.

Insistiendo en la diferencia entre el deseo y lo deseado, Bataille nos cuenta que “una joven hermosa desnuda es a veces la *imagen* del erotismo. El objeto de deseo es diferente del erotismo, no es el erotismo entero sino el erotismo de paso por él”. Mientras que Venus se aparece en imágenes, Cupido se introduce en los cuerpos. Eros no es objeto de idolatría, sino fuerza invisible que nos mueve hacia el ídolo. En lo que llamamos deseo erótico son las imágenes de Venus las que se desean, a las que tendemos queriendo poseerlas. Así lo dice Só-



William Adolphe Bouguereau: Bañista, 1870.
Óleo sobre lienzo, 190,5 x 95 cm. Fundació
Gala-Salvador Dalí, Figueras. (il.5.)



Rineke Dijkstra: Hilton Head Island, S.C., USA. 24 de junio de 1992. C-print, 128 x 100 cm. Cortesía de la artista y de Marian Goodman Gallery, Nueva York. © Rineke Dijkstra. (il.6)

crates: “-el que ama las cosas bellas, ¿Qué desea? -Que lleguen a ser tuyas, dije yo”. Tanto en las escenificaciones mitológicas como en las representaciones escénicas y narrativas de la pintura moderna, las imágenes de la Belleza están deseosas de ser contempladas, y es por esto por lo que se nos presentan bajo la ilusión encantadora de su accesibilidad visual (de su apropiación).

Pero Eros actúa pulsando la excitación del cuerpo. Ante las imágenes deseantes, el cuerpo se despierta en el trance de la pasión. Cabría decir que *La muerte de Cleopatra* de Regnault es una *imagen erotizante* y la versión de este mismo motivo pintada por Gigoux es un *cuerpo erotizado* [ils. 1 y 2],

del mismo modo que es posible trazar una historia de la pintura erótica a través de esta doble dimensión, la de la imagen deseable y el cuerpo deseante, una historia que empieza convirtiéndonos en un ciervo desgarrado por los perros sólo por haber visto a Diana en el baño.

Diana y Acteón

El relato de Diana y Acteón contenido en las *Metamorfosis* de Ovidio es bien significativo de la confrontación entre el cuerpo y las imágenes. Acteón, errante, se descubre sin esperarlo ante la imagen intangible de la bella, virgen y eternamente joven Diana. Cuando ésta advierte la presencia de Acteón se apresura a impedirle cualquier acercamiento. Es en esa instauración de la separación fundada por el dedo acusatorio donde la imagen afirma su propia posibilidad, que no es otra que la de marcar unos límites entre ella y nuestro cuerpo, unos límites por los que, a cambio de nuestra contención, Diana se compone en la escena que habremos de imaginar. A este respecto, podríamos recordar la definición de imagen ofrecida por Barthes en sus *Fragmento de un discurso amoroso*: la imagen es “lo que nos excluye”. Y

esta exclusión esencial es a la vez un movimiento de sujeción, porque la imagen se erige impidiéndonos la inmediatez de su posesión y nos fascina asegurándose el sometimiento a ella de nuestra mirada insatisfecha. Sigamos leyendo a Barthes: “La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra [...] Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar: soy excluido de ella como de la escena original, que no existe quizás sino por lo mismo que el contorno de la cerradura la destaca. He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido”. La imagen virginal de Diana es pura exterioridad, superficie convexa perfectamente cerrada; es así



John Currin: Honeymoon Nude, 1998. Óleo sobre lienzo, 116,8 x 91,4 cm. Tate Modern, Londres. Adquirido con la ayuda de Evelyn, Fondo Fiduciario de Lady Downshire. Trust Fund. 1999. © Tate, London 2009. (il.7)

como parece no necesitarnos y es esta (falsa) suficiencia la que nos paraliza ante su misma vanidad. Es el propio Ovidio el que da Diana estatuto de imagen: “Y valga la imagen: lo mismo que las nubes se iluminan y sonrojan cuando los rayos del Sol al nacer, las hierren, así, del mismo color y lumbré, quedó el semblante de Diana cuando se vio sorprendida en la desnudez por un hombre”. La imagen de Ovidio describe la imagen que es Diana. También Klossowski ha advertido la naturaleza eminentemente imaginal de Diana. “La diosa, impasible por naturaleza, asume la pasibilidad del demonio en cuanto refleja su divinidad femenina en un cuerpo que quiere visible, y tanto palpable como inviolado; pero tanto violable como casto”, escribe Klossowski en *El baño de Diana*.

Saliéndonos ya de esta tensión entre el cuerpo de Acteón y la imagen impenetrable de Diana, cabe insistir en la caracterización del ídolo erotizante yendo a *El nacimiento de Venus* de Botticelli (1484). Didi-Huberman ha apuntado con acierto: “La *Venus* de Botticelli es tan hermosa como desnuda está. Pero es también tan cerrada, tan impenetrable como hermosa. *Dura* en su desnudez: cincelada, escultural, mineral”. Sin corazón que se conmueva, es una



Jan Gossaert: Adán y Eva, c. 1507/08. Óleo sobre tabla, 56,5 x 37 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (il.8)

imagen cuyo único deseo es el de la vanidad de ser contemplada en su desnuda belleza. Botticelli compone el primer gran espectáculo del cuerpo femenino, la primera gran escena de su nacimiento o aparición. Con ella se inicia la genealogía de la espectacularización del desnudo que habrá de desarrollar la modernidad artística. Zola comienza su novela *Naná* comparando a la protagonista con la Venus neoplatónica de Botticelli, a la que parodia: “...llegó Venus. Un estremecimiento recorrió la sala. Naná estaba desnuda; desnuda, sí, con una tranquila audacia, segura de la omnipotencia de su carne [...]. Era Venus saliendo de las ondas, sin más velo que sus cabellos”.

La Venus de Botticelli abre un linaje de desnudos imperturbables que alcanza a las esfinges satánicas representadas entre el manierismo del XVI y los simbolistas del final del siglo XIX: desnudos protegidos por la imagen

de su propia desnudez y por nuestra subordinación a la distancia que las hace inalcanzables.

Será algo después, encontrándonos con Giorgione y Correggio, cuando, como nos explica Kenneth Clark en *El desnudo*, “la imagen de Venus comenzará a poder palpase, convirtiéndose en carne y en pintura carnal”. De Correggio dice Clark que suprime “la armadura geométrica”. Efectivamente, será en el manierismo, con Rafael o con, entre tantos otros, Sebastiano del Piombo, cuando el canon clásico de objetividad ideal de las proporciones se resquebraja, dejando que las formas se nos vuelvan insinuantes, prometedoras de unos placeres acaso también por ellas compartidos. Se asiste a la *apertura* de la imagen, a su penetrabilidad, ahora que empieza a ser cuerpo tentado. *Las Madonnas* de Cranach, la *Venus* de Dresde de Giorgione, tanto como la de Urbino pintada por Tiziano, parecen llamarnos a la trasgresión por la que se cierran las distancias. Nos tientan en el mismo grado en el que quedan imperfectas y “semiabiertas”. De ahí su potencia de *sugerencia*: la potencia de llevarnos a la ilusión de su acceso. Y esta accesibilidad será imaginada por el espectador erotizado. Esta exigencia de apertura de los límites es definida por Bataille: “Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante en el juego”. Se hace oportuno, entonces, observar las condiciones por las que,

a lo largo del siglo XVI, la imagen pierde su belleza ideal para filtrarse de sensualidad y promesa de inmediatez. La historia moderna del desnudo femenino tiene en esta génesis de la sensualización la causa de la transformación del ídolo en cuerpo seductor.

La caída en el cuerpo

En su obra clásica sobre *El desnudo*, Clark hace una curiosa observación relativa a la figura desnuda de la Verdad que Botticelli ofrece en *La calumnia*, pintada en torno a 1495 [il. 3]: “es, de todos los desnudos que no son particularmente feos, el menos deseable”. Estamos ya en los umbrales del manierismo y, a la vez que se fuer-



Luca Giordano: Diana y Endimión, 1675/80. Óleo sobre lienzo, 149,5 x 163,5 cm. National Gallery of Art, Washington. Donación de Joseph F. McCrindle en memoria de Mr. y Mrs. J. Fuller Feder con motivo del 50 aniversario de la National Gallery of Art. (il.9)

za el componente de belleza ideal en el que se reconoce esta figura, símbolo de la Verdad, se constata su falta de “erotismo”, justamente porque su identidad se sostiene en la exclusión de cualquier equívoco o ambigüedad del sentido. También aquí nos encontramos con el hermetismo de una imagen que, a cambio de significar la verdad, elude toda retórica de seducción o erotización del cuerpo que la contempla. Frente a la belleza neoplatónica, según la cual la visión de un cuerpo particular deberá ser el primer peldaño hacia una belleza intelectual y trascendente, los pintores del *Cinquecento* dan al cuerpo deseable el privilegio divino de ser admirados y excitantes en un plano de inmanencia que tiene en la carne del cuerpo su término absoluto. En este sentido, *El nacimiento de Venus* pintado por Amaury-Duval, en 1862, en el que la influencia de Botticelli se nos descubre en un cuerpo todavía intáctil y divino, entra en confrontación con la *Bañista* (1870) de Bouguereau; es ésta, profana e insinuante, la que nos busca la mirada sin prometernos otros paraísos que los de su cuerpo *fatal* [ils. 4 y 5]. Amaury-Duval pinta una Venus celestial, pero sobre todo “marmórea”; Bouguereau ha pintado una Venus natural pero sobre todo de carne esplendorosa. Este contraste reaparece entre la fotografía de Rineke Dijkstra (*Hilton Head Island, S.C., USA. 24 de junio de*



Lucas Cranach: La cortesana y el viejo, (1472-1553). Óleo sobre tabla de madera, 79 x 57,5 cm. Museo de Bellas Artes y de Arqueología de Besançon. (il.10)

contemplación de lo invisible, el manierismo, el rococó y las figuraciones del cuerpo femenino satanizado frecuentes en la segunda mitad del siglo XIX (los simbolistas belgas fueron grandes idólatras de la *femme fatale* y “castigadora”) cultivarán las muy diversas variaciones de la caída en la carne. Como temerá la Contrarreforma, los desnudos del renacimiento tardío irán abandonando su función de símbolos de lo verdadero para empezar a ser, en toda su gloria “plástica”, imposiciones de unas imágenes cuya misión principal es la de afectar a la sensualidad del espectador. La inmanencia de la imagen, que su acción se vuelva hacia nosotros para devolvernos a ella, da nacimiento a la *sensualización* de la pintura y al postulado de un cuerpo, el del receptor, susceptible de afecto. En este contexto, se representan con prodigalidad motivos bíblicos de la victoria del pecado –y del drama de la carne– sobre la castidad inmaculada. Eva, Magdalena, Salomé, Judit, Lucrecia... el repertorio de los cuerpos tentados y tentadores se representa con abundancia hasta despertar los resquemores de la vigilancia eclesiástica [ils. 8 y 9]. La gozosa ambivalencia de unos cuerpos oscilantes entre la devoción a las figuras bíblicas y la delectación de sus carnaciones palpables obligará a una mayor regulación en la representación de estos motivos, pero, sobretodo, dará el disparo de salida a una historia de la pintura dedicada a la celebración de su propia corporeidad visual. La caída moral en el cuerpo es la caída *estética* de la pintura en ella misma, en su propia

1992) y el óleo de John Currin: *Honeymoon Nude* (1998) [ils. 6 y 7]. La venus púdica de Dijkstra permanece cerrada sobre sí, preservadora de una cierta distancia virginal (la perfección de la belleza coincide con la contención virtuosa). Por su parte, John Currin nos ha traído una *madonna* manierista; la posición de su dedo dirigiéndonos el ojo hacia su pecho, las ondulaciones de su pelo y la boca roja y entreabierta nos llama hacia ella misma sin trasladarnos a ninguna otra parte. Si en la tradición pitagórica de la belleza perfecta y en la teoría platónica de la belleza entendida como manifestación de la Verdad las imágenes se comportan como motivos de paso hacia la



27

I
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

Anónimo (posterior a Abraham Bosse): El tacto, siglo XVII. Perteneciente a la serie de cinco tablas que se conservan en el Musée des Beaux-Arts de Tours (Francia) y que reproducen la serie de grabados de Los cinco sentidos de Abraham Bosse (1602-1676). (il.11)

“plasticidad”. La expulsión del Paraíso (del Padre) nos arroja al lupanar voluptuoso de las imágenes penetrables por la imaginación y los sentidos. La censura católica y la génesis de la pintura moderna asisten, desde criterios contrapuestos, al proceso de sensualización que los artistas recorrerán prefiriendo los motivos bíblicos de mayor sugerencia erótica y, en el plano de los géneros, mediante el cultivo del retrato burgués, el bodegón, las bellísimas *floras* y *faunas*, las *alegorías de los sentidos*, y en general, un creciente esmero en el ilusionismo realista. La caída en la carne es, pictóricamente, el triunfo de la plasticidad. Quisiera sintetizar esta cuestión en una obra del artista grabador, nacido en Tours, Abraham Bosse (1604-1676). Bosse crea en 1638 una serie alegórica de *Los cinco sentidos* en la que los placeres corporales son cuidadosamente significados. Elijamos el grabado dedicado a *El Tacto*. Como también observamos en *La cortesana y el viejo* de Lucas Cranach, del Museo de Besançon, Bosse hace que la mujer accesible nos mire con impudicia mientras es algo más que cortejada por el caballero que goza de sus favores. El *d’après* del grabado de Bosse, anónimo del siglo XVII, que puede verse en el Museo de Tours acentúa la alianza entre Eros y la pintura. Ambos seguirán el mismo paso a lo largo de los siglos modernos; ambos se esforzarán en seducirnos los ojos para excitarnos el cuerpo [ils. 10 y 11].



Jan Wellens de Cock: Las tentaciones de San Antonio (The Temptation of Saint Anthony), c. 1520. Óleo sobre tabla, 60 x 45,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (il.12)

Esta desacralización de la pintura, este mirarse sólo a sí misma (desde los paisajes de Durero hasta los espárragos de Manet), da explicación de que, a partir del manierismo, los desnudos de la pintura no sean otra cosa que los fantasmas o fantasías del deseo. La transformación del ídolo mítico o religioso en imagen humanizada tiene en la iconografía de San Antonio un escenario de gran fertilidad. Porque, efectivamente, el santo eremita significa el *drama* sufrido por el hombre en su carne mientras es tentado por los placeres de los sentidos, pero lo verdaderamente destacable es que San Antonio es tentado por sus propios fantasmas, por los delirios de su propia renuncia. La versión de Jan Wellens de Cock de 1520 [il. 12], donde se describe un cu-

rioso bestiario de la fantasía, está ilustrado con unos desnudos erotizantes cuyo efecto de “irrealidad” nos lleva hasta las procesiones de Paul Delvaux. En los mismos años en los que los *pompieri* componen desnudos de un clasicismo ahora acartonado, Cézanne, se imagina un santo asediado por el fantasma irrealista de una Venus o de una Diana des-velada (desnuda y sobre todo desnudada por la imaginación) [il. 13]. Este cuadro de Cézanne nos detiene ante otra cuestión de interés. Con todo rigor, Cézanne no sólo pinta una composición –nunca dejará de hacerlo, como tampoco Mondrian–, sino que pinta una *escena*. Las tribulaciones de San Antonio son un motivo preferido por la lógica de la representación moderna. No hay mito sin mitología, milagro sin relato, sentido sin escena. El drama del torturado por sus fantasmas es el tiempo de la pintura.

La seducción y los escenarios

¿Qué quiere decir Klossowski cuando afirma que “el erotismo no es más que una forma de representación”? Tratar de entender estas palabras nos llevará desde Tintoretto hasta el cuadro de Cézanne sobre San Antonio y, si se quiere, a la versión narrada por Gustave Flaubert



29

I
L
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

Paul Cézanne: La tentación de San Antonio, c. 1877. Óleo sobre lienzo, 47 x 56 cm. Musée d'Orsay, París. © RMN (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski. (il.13)

(1874), quien tras componer el escenario –la cabaña– en el que vive el santo, da a las imágenes tentadoras la naturaleza de los fantasmas: “Las imágenes se multiplican, lo rodean, lo asedian. Un indecible espanto lo sobrecoge”. La tentación se nos insinúa y nos penetra a través de la representación escénica, por ser en ella donde habita el sentido posible de las imágenes, esto es, la acción de la imaginación narrativa a partir de lo visible. Baudrillard ha insistido en este vínculo entre la seducción del relato y la excitación erótica. Sin tiempo y sin narración, la insinuación prolongada de la escena erótica queda fulminada en la forma de la instantaneidad ininteligible y la obscenidad pornográfica (donde se encuentra *El origen del mundo* de Courbet: en la pulsión inmediata y al otro lado de la representación).

Es por la narración como se nos hace posible introducirnos en el sentido de la composición. Es en el drama donde somos atrapados por el demonio de Eros. Los placeres de la sugerencia requieren un tiempo largo, en el que se reúnan sucesos y fantasías. “¡Qué bueno es permanecer largamente ante el objeto de ese deseo, mantenernos en vida en el deseo, en lugar de morir al ir hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo! Sabemos que



Paul Delvaux: La visita, 1939. Óleo sobre lienzo, 100 x 110 cm. Colección Barón Urvater, Bruselas.

la posesión de este objeto que nos quema es imposible”, declara Bataille. Justamente porque este objeto que nos quema está en nuestro *pathos* y no fuera de él. En la representación escénica encontramos la ilusión del sentido, el sosiego de algún significado.

La escena seductora es la escena en la que habita el deseo. Es el deseo el que imagina en ella sus fantasmas. Y, como decíamos al principio, es por la distancia como la escena nos llama a su interior y es en la distancia –a distancia– donde las imágenes nos hacen creer que tienen algún sentido. La distancia funda el deseo y la representación, la fantasía y sus objetos. El siglo XVI pinta más de lo que ve porque imagina lo que desea.

Desearía que nos detuviéramos en otra escena fundamental. *El Concierto campestre* de Giorgione nos procura tanta proximidad que, como ocurre en la versión de Manet, somos intimidados al vernos participando en un concierto o en un almuerzo entre hombres vestidos –como nosotros presumiblemente lo estamos– y mujeres desnudadas (quizás por primera vez parecen ser ellas mismas la que se han despojado de sus vestidos).



31

I
L
U
S
I
O
N
E
S

D
E

E
R
O
S

Jean-Honoré Fragonard: El columpio, 1767. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección Wallace, Londres. (il.15)

La representación escénica, compuesta para darnos la imaginación de un relato, tiene un momento de culminación en uno de los cuadros que creo más fuertemente eróticos de la historia de la pintura moderna: *La visita*, de Delvaux, de 1939 (Col. Barón Urvater, Bruselas

ARTE Y PARTE



Jean Auguste Dominique Ingres: La bañista de Valpignon, 1808. Óleo sobre lienzo, 146 x 97,5 cm. Museo del Louvre, París.

nas de Susana y los viejos son predominantes, pero preferiría apartarme de esta iconografía bíblica y que nos entretengamos en observar de qué modo los pintores del rococó franceses supieron brindarnos los placeres del ojo recurriendo a estimulantes dispositivos de composición y al uso de objetos pretextuales dirigidos a la concupiscencia del *voyeur*. *El columpio* (cuyo título es: *Les Hasards heureux de l'escarpolette*) de Fragonard, de 1767, es altamente erótico sin mostrar un solo desnudo [il. 15]. Todo queda insinuado porque “nada” puede verse y deberá imaginarse (exactamente lo contrario es el sexo pintado por Courbet un siglo después). *El columpio* responde al encargo del barón Saint-Julien, quién pidió al pintor que representara a su amante sobre un columpio empujado por un obispo y al propio barón observando la escena desde un ángulo de visión privilegiado. No me demoraré en el amplio re-

[il. 14]) da un vuelco al negocio venal de los viejos y las jóvenes para ponernos ante una escena impregnada del valor de incitación e iniciación que la mujer adulta despierta en el joven adolescente (y que con unos años más se nos convertiría en Dustin Hoffman en *El graduado*). El joven accede al escenario en el que le serán revelados los secretos del placer sexual. Pero la atmósfera de onirismo, de inmovilidad, creada por Delvaux nos lleva a suponer que esta mujer no es más que la imagen fantaseada por los sueños del joven.

La escenificación y la participación se tensan entre sí cuando nos detenemos en las abundantísimas figuraciones que ha dado a la historia de la pintura la figura oculta del *voyeur*. Las esce-

peritorio del *voyeurismo* según es practicado por los artistas y espectadores del rococó, para entrar en un registro de la observación encubierta del desnudo femenino –de la intimidad femenina– de una significación más singular.

Si Diana nos imponía la contemplación a distancia (distancia cuya trasgresión nos ilusiona), hay una variante del desnudo que, pareciéndonos parcial y poco destacable, contiene en sí misma el significado más ajustado de lo que significa un cuerpo desnudo. La expresión latina *corpus nudum*, cuya traducción literal sería “cuerpo desnudo”, designa la parte del cuerpo no protegida por el escudo, o sea, la espalda. Por ella quedamos vulnerables, descubiertos, observados sin necesidad de nuestra aceptación. Tomados por la espalda, ciertos desnudos de Ingres (*La bañista de Valpinçon*, Louvre, 1808 [il. 16]) y Degas son violaciones perpetradas por el ojo del *voyeur*.

Con Edgar Degas se avanza en la desaparición de la escenografía mitológica (su cultivo permanecerá entre los *pompieri*). Con el tono intimista tan querido a los impresionistas, la serie de pasteles que se abre con *Le tub* (Orsay, París, 1886) despliega una “película” de escenas entre las que se prolonga la mirada del *voyeur* a la manera del fotógrafo que dispara insistentemente a la modelo. La enorme cantidad de *toilettes* femeninas pintadas por Degas compone todo un repertorio de instantáneas obsesionadas por capturar, uno a uno, todos los movimientos de la modelo, la cual se convierte en un maniquí de carne desnuda capaz de adoptar las poses fantaseadas por el *voyeur* (el autorretrato *Artista en su estudio*, de 1873, se acompaña de una inquietante muñeca-maniquí caída en el suelo). En este sentido, Degas está próximo a la estrategia panóptica del pornógrafo, la que da fin al tiempo de la representación: el ansia de querer verlo todo desde todos los puntos de vista y sin interrupción. *Bailarina mirando la planta de su pie derecho* (Orsay, París, 1895-1910) hace de la mujer la imagen sujeta a nuestra voluntad. Ya en el siglo XX, las jóvenes miradas por Balthus y la *Suite Vollard* de Picasso son ejemplos reconocibles.



René Magritte: La evidencia eterna, 1930. Óleos sobre tela. Vertical.



Hans Bellmer: Muñeca en el jardín, 1935/36. Fotografía b/n al bromuro de plata, 14, 45 x 14,92 cm y 14,61 x 14,76 cm. Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito Colección Ordóñez Falcón. Foto: Tony Coll.

Detalles pornográficos

La mirada pornográfica rompe la distancia necesaria a la representación. La pulsión de acceso escópico a la imagen erotizante actúa mediante tres dispositivos de posesión del cuerpo femenino: la mirada pornográfica es fragmentaria, panóptica y, en tercer lugar, decapitadora de la individualidad femenina.

1. Sobre el aspecto de la fragmentación detallista de la genitalidad, la muestra más significativa es *El origen del mundo* (Orsay, París, 1866) de G. Courbet, pieza fundamental de la mirada pornográfica. La composición carece de toda *mise en scène*, ofreciéndose a un ojo inmediato que deja de contemplar (hasta aquí el desnudo era motivo de contemplación erótica) para *observar* como lo hiciera el ginecólogo, tomando el detalle y renunciando al cuerpo íntegro de la mujer.

Marcel Duchamp ha realizado una versión del cuadro de Courbet en *Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage* (Museum of Art, Filadelfia, 1946/66). Esta obra fuerza al espectador a acercar su ojo a la llanura de una puerta para toparse con el sexo de un cuerpo femenino. El recurso de la fragmentación vuelve a estar presente en una interesante composición de Magritte, *La evidencia eterna* [il. 17]. Magritte divide en cinco lienzos de pequeño formato las cinco partes en las que disecciona el cuerpo femenino.

2. En relación con el segundo atributo de la mirada pornográfica, su naturaleza de panóptico, se implica en él el tratamiento del cuerpo como si fuera un maniquí ofrecido a todos los ángulos de la visión. Las muñecas construidas por el surrealista Hans Bellmer responden a sus fantasías y a las nuestras, al resultar plenamente versátiles, sin resistencia, dispuestas a darse como “objeto mental” de la fantasía pornográfica [il. 18]. Es el propio Bellmer quien, por encargo de Breton y Éluard, redacta la voz *poupée* del *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*: “¿No sería en la realidad misma de la muñeca donde la imaginación podría encontrar lo que busca de placer, de exaltación, y de miedo?”. Las muñecas son objetos en las manos del deseo.



René Magritte: En homenaje a Mack Sennett, 1937. Óleo sobre tela. Musée Ianchelevici, La Louvière - Hainout.

3. El componente de decapitación de la mirada pornográfica está presente en *La violación* (G. Isy-Brachot, Bruselas-París, 1934), de Magritte. Simboliza lúcidamente la suplantación del rostro por el cuerpo; de la subjetividad individualizante por las zonas genitales más anónimas. Magritte ha descrito este cuadro: “Es un rostro de mujer constituido por una parte de su cuerpo. Los pechos son los ojos, el ombligo es la nariz y el sexo reemplaza la boca. El rostro pierde su autonomía expresiva para convertirse en una pieza más del cuerpo genitalizado”. *En homenaje a Mack Sennett* constituye el punto de llegada de la decapitación y de la fragmentación genital: un vestido en el que se transparentan el sexo y los pechos de una mujer inexistente [il. 19].

Podríamos tratar de sintetizar los tres rasgos mencionados relacionándolos con ciertas prácticas de la publicidad y de la pornografía *on line*: la composición de desnudos-simulacros mediante sustracción y adhesión de partes procedentes de cuerpos diversos (cuerpos-collages), con lo que se recupera perversamente el modelo de belleza ideal del clasicismo *winklemanniano*, supone el triunfo de la obscenidad “diseccionista” en los órdenes más cotidianos del deseo *virtual*. Nunca tuvimos en las fiestas de Eros tantos fantasmas propios y tan pocos cuerpos ajenos ■