

HISTORIA DE LA FEALDAD

A CARGO DE
UMBERTO
ECO

HISTORIA DE LA FEALDAD
A CARGO DE
UMBERTO ECO

7.01 E 15 3



Lumen

ISBN: 978-84-264-1634-6



788426 416346

Tras la *Historia de la belleza*, he aquí la *Historia de la fealdad*. En apariencia, belleza y fealdad son conceptos que se implican mutuamente, y por lo general se considera que la fealdad es la antítesis de la belleza, hasta el punto de que bastaría definir la primera para saber qué es la segunda. No obstante, las distintas manifestaciones de la fealdad a través de los siglos son más ricas e imprevisibles de lo que comúnmente se cree.

Tanto los fragmentos antológicos como las extraordinarias ilustraciones de este libro nos llevan, pues, a recorrer un itinerario sorprendente hecho de pesadillas, terrores y amores de casi tres mil años, donde los sentimientos de repulsa y de conmovedora compasión se dan la mano, y el rechazo de la deformidad va acompañado de éxtasis decadentes ante las más seductoras violaciones de todos los cánones clásicos. Entre demonios, locos, enemigos terribles y presencias perturbadoras, entre abismos repulsivos y deformidades que rozan lo sublime, navegando entre *freaks* y fantasmas, se descubre una vena iconográfica extraordinariamente amplia y a menudo insospechada. Así que, tras haber contemplado a lo largo de estas páginas la fealdad natural, la fealdad espiritual, la asimetría, la falta de armonía y la deformidad, en un sucederse de lo mezquino, débil, vil, banal, casual, arbitrario, tosco, repugnante, desmañado, horrendo, insulso, vomitivo, criminal, espectral, hechicero, satánico, repelente, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obscuro, espantoso, abyecto, monstruoso, horripilante, vicioso, terrible, terrorífico, tremendo, repelente, repulsivo, desagradable, nauseabundo, fétido, innoble, desgraciado, lamentable e indecente, el primer editor extranjero que vio esta obra exclamó: «¡Qué hermosa es la fealdad!»

ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES
"Profesor Juan Mantovani"
9 DE JULIO 1921 - T. 24285 - 3000 SANTA FE
BIBLIOTECA

5885
ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES
"Profesor Juan Mantovani"
9 DE JULIO 1921 - T. 24285 - 3000 SANTA FE
BIBLIOTECA
NO CALE A DOMICILIO

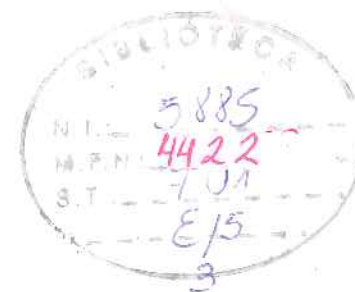
HISTORIA DE LA FEALDAD

A CARGO DE

UMBERTO ECO

Traducción de María Pons Irazzábal

DONACIÓN:
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
— 2008 —



Lumen

Directora editorial
Elisabetta Sgarbi

Coordinación de la redacción
Anna Maria Lorusso

Colaboración en la redacción
Fabio Cleto
Federica Matteoli

Proyecto gráfico
Polystudio

Maquetación
Paola Bertozzi

Documentalista
Silvia Borghesi

Realización técnica
Sergio Daniotti

Título original: *Storia della bruttezza*

Primera edición: noviembre de 2007

© 2007, RCS Libri, S.p.A., Bompiani
© 2007, Random House Mondadori, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2007, Maria Pons Irazazábal, por la traducción

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN: 978-84-264-1634-6

Compuesto en Lozano Faisano, S. L. (L'Hospitalet)

Impreso en Italia en G. Canale, Borgaro Torinese (TO)

H 416346

ÍNDICE

Introducción	8
Capítulo I Lo feo en el mundo clásico	1. ¿Un mundo dominado por lo bello? 23 2. Civilización griega y horror 34
Capítulo II La Pasión, la muerte, el martirio	1. La visión «pancalística» del universo 43 2. El dolor de Cristo 49 3. Mártires, eremitas, penitentes 56 4. El triunfo de la muerte 62
Capítulo III El apocalipsis, el infierno y el diablo	1. Un mundo de horrores 73 2. El infierno 82 3. Las metamorfosis del diablo 90
Capítulo IV Monstruos y portentos	1. Prodigios y monstruos 107 2. Una estética de la desmesura 111 3. La moralización de los monstruos 113 4. Los «mirabilia» 116 5. El destino de los monstruos 125
Capítulo V Lo feo, lo cómico, lo obsceno	1. Príapo 131 2. Sátiras contra el rústico y fiestas carnavalescas 135 3. La liberación renacentista 142 4. La caricatura 152
Capítulo VI La fealdad de la mujer entre la Antigüedad y el barroco	1. La tradición antifeminista 159 2. Manierismo y barroco 169
Capítulo VII El diablo en el mundo moderno	1. Del Satanás rebelde al pobre Mefistófeles 179 2. La demonización del enemigo 185
Capítulo VIII Brujería, satanismo, sadismo	1. La bruja 203 2. Satanismo, sadismo y gusto por la crueldad 216
Capítulo IX Physica curiosa	1. Partos lunares y cadáveres destripados 241 2. La fisiognómica 257
Capítulo X La redención romántica de lo feo	1. La filosofía de lo feo 271 2. Feos y condenados 282 3. Feos e infelices 293 4. Infelices y enfermos 302

Capítulo XI		
Lo siniestro		311
Capítulo XII		
Torres de hierro y torres de marfil	1. La fealdad industrial	333
	2. El decadentismo y la lujuria de lo feo	350
Capítulo XIII		
La vanguardia y el triunfo de lo feo		365
Capítulo XIV		
La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp	1. La fealdad ajena	391
	2. Lo kitsch	394
	3. Lo camp	408
Capítulo XV		
Lo feo hoy		421
Bibliografía básica		441
Referencias bibliográficas de las obras citadas		443
Índice de autores y otras fuentes		447
Índice de artistas		449
Referencias de las fotografías		454

HISTORIA DE LA FEALDAD

Introducción

Pablo Picasso,
Mujer que llora, 1937,
Londres, Tate Gallery

A lo largo de los siglos, filósofos y artistas han ido proporcionando definiciones de lo bello, y gracias a sus testimonios se ha podido reconstruir una historia de las ideas estéticas a través de los tiempos. No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (de los que puede deducirse el gusto de una época determinada), la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo «feas».

No obstante, la historia de la fealdad tiene algunos rasgos en común con la historia de la belleza. Ante todo, tan solo podemos suponer que los gustos de las personas corrientes se correspondieran de algún modo con los gustos de los artistas de su época. Si un visitante llegado del espacio acudiera a una galería de arte contemporáneo, viera rostros femeninos pintados por Picasso y oyera que los visitantes los consideran «bellos», podría creer erróneamente que en la realidad cotidiana los hombres de nuestro tiempo consideran bellas y deseables a las criaturas femeninas con un rostro similar al representado por el pintor. No obstante, el visitante del espacio podría corregir su opinión acudiendo a un desfile de moda o a un concurso de Miss Universo, donde vería celebrados otros modelos de belleza. A nosotros, en cambio, no nos es posible; al visitar épocas ya remotas, no podemos hacer ninguna comprobación, ni en relación con lo bello ni en relación con lo feo, ya que solo conservamos testimonios artísticos de aquellas épocas. Otra característica común a la historia de la fealdad y a la de la belleza es que hay que limitarse a registrar las



vicisitudes de estos dos valores en la civilización occidental. En el caso de las civilizaciones arcaicas y de los pueblos llamados primitivos, disponemos de restos artísticos pero no de textos teóricos que nos indiquen si estaban destinados a provocar placer estético, terror sagrado o hilaridad.

A un occidental, una máscara ritual africana le parecería horripilante, mientras que para el nativo podría representar una divinidad benévola. Por el contrario, al seguidor de una religión no occidental le podría parecer desagradable la imagen de un Cristo flagelado, ensangrentado y humillado, cuya aparente fealdad corporal inspiraría simpatía y emoción a un cristiano. En el caso de otras culturas, ricas en textos poéticos y filosóficos (como, por ejemplo, la india, la japonesa o la china), vemos imágenes y formas pero, al traducir textos literarios o filosóficos, casi siempre resulta difícil establecer hasta qué punto ciertos conceptos pueden ser identificables con los nuestros, aunque la tradición nos ha inducido a traducirlos a términos occidentales como «bello» o «feo». Y aunque se tomaran en consideración las traducciones, no bastaría saber que en una cultura determinada se considera bella una cosa dotada, por ejemplo, de proporción y armonía. ¿Qué significan, en realidad, estos dos términos? Su sentido también ha cambiado a lo largo de la historia occidental. Solo comparando afirmaciones teóricas con un cuadro o una construcción arquitectónica de la época nos damos cuenta de que lo que se consideraba proporcionado en un siglo ya no lo era en el otro; cuando un filósofo medieval hablaba de proporción, por ejemplo, estaba pensando en las dimensiones y en la forma de una catedral gótica, mientras que un teórico renacentista pensaba en un templo del siglo XVI, cuyas partes estaban reguladas por la sección áurea, y a los renacentistas les parecían bárbaras y, justamente, «góticas», las proporciones de las catedrales.

Los conceptos de bello y de feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas y, citando a Jenófanes de Colofón (según Clemente de Alejandría, *Stromata*, V, 110), «si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos, o pudiesen dibujar con las manos, y hacer obras como las que hacen los hombres, semejantes a los caballos el caballo representaría a los dioses, y semejantes a los bueyes, el buey, y les darían cuerpos como los que tiene cada uno de ellos».

En la Edad Media, Giacomo da Vitry (*Libro duo, quorum prior Orientalis, sive Hierosolymitanae, alter Occidentalis historiae*), al ensalzar la belleza de toda la obra divina, admitía que «probablemente los cíclopes, que tienen un solo ojo, se sorprenden de los que tienen dos, como nosotros nos maravillamos de aquellas criaturas con tres ojos... Consideramos feos a los etíopes negros, pero para ellos el más negro es el más bello». Siglos más tarde, se hará eco Voltaire (en el *Diccionario filosófico*): «Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello, lo *to kalòn*. Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, con sus hermosos ojos redondos que resaltan de su pequeña cabeza, boca ancha y aplastada, vientre amarillo y dorso oscuro. Preguntad a un negro de Guinea: para él la belleza consiste en la piel negra

Máscara para la danza, Ekoi (este de Nigeria), s.d., Nueva York, Tishman Collection



y aceitosa, los ojos hundidos, la nariz chata. Preguntádselo al diablo: os dirá que la belleza consiste en un par de cuernos, cuatro garras, y una cola». Hegel, en su *Estética*, observa que «ocurre que, si no todo marido a su mujer, al menos todo novio encuentra bella, y bella de una manera exclusiva, a su novia; y si el gusto subjetivo por esta belleza no tiene ninguna regla fija, se puede considerar una suerte para ambas partes... Se oye decir con mucha frecuencia que una belleza europea desagradaría a un chino o hasta a un hotentote, porque el chino tiene un concepto de la belleza completamente diferente al del negro... Y ciertamente, si consideramos las obras de arte de esos pueblos no europeos, por ejemplo las imágenes de sus dioses, que han surgido de su fantasía dignas de veneración y sublimes, a nosotros nos pueden parecer los ídolos más monstruosos, del mismo modo que su música puede resultar sumamente detestable a nuestros oídos. A su vez, esos pueblos considerarán insignificantes o feas nuestras esculturas, pinturas y músicas».

A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales. En un pasaje de Marx (*Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*) se recuerda que la posesión de dinero puede suplir la fealdad: «El dinero, en la medida en que posee la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia... Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero... Lo que soy y lo que puedo no está determinado en modo alguno por mi individualidad. Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Por tanto, no soy feo, porque el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, queda anulado por el dinero. Según mi individualidad, soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro piernas: luego, no soy tullido... ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario?». Basta, pues, aplicar esta reflexión sobre el dinero al poder en general y se entenderán algunos retratos de monarcas de siglos pasados, cuyas facciones fueron devotamente immortalizadas por pintores cortesanos, que desde luego no pretendían destacar demasiado sus defectos, y hasta hicieron todo lo posible por refinar sus rasgos. No cabe duda de que estos personajes nos parecen bastante feos (y probablemente también lo eran en su tiempo), pero era tal su carisma y la fascinación que les otorgaba su omnipotencia que sus súbditos los contemplaban con ojos de adoración. Por último, basta leer uno de los relatos más hermosos de la ciencia ficción contemporánea, *El centinela* de Fredric Brown, para ver que la relación entre lo normal y lo monstruoso, lo aceptable y lo horripilante, puede invertirse según la mirada vaya de nosotros al monstruo del espacio o del monstruo del espacio a nosotros: «Estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío y se hallaba a ciento cincuenta mil años luz de su casa. Un sol extranjero le iluminaba con una gélida luz azul y la gravedad, dos veces mayor de lo habitual, convertía cada movimiento en una agonía de cansancio... Los de la aviación lo tenían fácil, con sus aeronaves relucientes y sus superarmas; pero cuando se llega al momento crucial,

De izquierda a derecha:

Anónimo, *Juan sin miedo, duque de Borgoña*, primer cuarto del siglo xv, París, Musée du Louvre

Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, 1655, Madrid, Museo del Prado

Escuela francesa, colección estatal, *Retrato de Luis IX*, siglo xvii

Luca Giordano (atr.), *Retrato de Carlos II de España*, 1692, Madrid, Museo del Prado

Retrato de Enrique IV, rey de Francia y de Navarra, siglo xvii, Versalles, Musée National du Château de Pau

Henri Lehmann, *Retrato de Carlos VII llamado el Victorioso, rey de Francia*, siglo xix, Versalles, Châteaux de Versailles et de Trianon





Agnolo Bronzino,
*El enano Morgante
 de espaldas con un
 búho en el hombro*,
 siglo XVI, Florencia,
 Galleria Palatina

le corresponde al soldado de a pie, a la infantería, tomar la posición y conservarla, con sangre, palmo a palmo. Como este jodido planeta de una estrella de la que jamás había oído hablar hasta que lo habían enviado. Y ahora era suelo sagrado porque también había llegado el enemigo. El enemigo, la única otra raza inteligente de la galaxia... crueles, asquerosos, repugnantes monstruos... Estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío, y el día era gris y barrido por un viento violento que le molestaba a los ojos. Pero los enemigos intentaban infiltrarse y era vital mantener las posiciones avanzadas. Estaba alerta, con el fusil preparado... Entonces vio a uno de ellos arrastrándose hacia él. Apuntó y disparó. El enemigo emitió aquel grito extraño, terrorífico, que todos emitían, y ya no se movió. El grito, la visión del cadáver le hicieron estremecer. Muchos se habían acostumbrado con el paso del tiempo y ya no le prestaban atención; pero él, no. Eran criaturas demasiado asquerosas, con solo dos brazos y dos piernas, y aquella piel de un blanco nauseabundo y sin escamas...».

Decir que belleza y fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas (o incluso con los planetas) no significa que no se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable. Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que «en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección» y «se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor "feo"... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la *decadencia de su tipo*».

El argumento de Nietzsche es narcisísticamente antropomorfo, pero nos dice precisamente que belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo «específico» –y la noción de especie se puede extender de los hombres a todos los entes, como hacía Platón en la *República*, al aceptar que se considerara bella una olla fabricada según las reglas artesanales correctas, o Tomás de Aquino (*Suma teológica*, I, 39, 8), para quien los componentes de la belleza eran, además de una proporción correcta, la luminosidad o claridad y la integridad–, es decir, que una cosa (ya sea un cuerpo humano, un árbol, una vasija) había de presentar todas las características que su forma debía haber impuesto a la materia. En este sentido, no solo se consideraba fea una cosa desproporcionada, como un ser humano con una cabeza enorme y unas piernas muy cortas, sino que también se consideraban feos los seres que Tomás definía como *turpi* en el sentido de «disminuidos» o –como dirá Guillermo de Auvernia (*Tratado del bien y del mal*)– aquellos a los que les falta un miembro, que tienen un

solo ojo (o tres, porque se puede adolecer de falta de integridad también por exceso). Por consiguiente, se consideraban feos sin piedad alguna los adefesios, que los artistas han representado a menudo de forma despiadada, y en el mundo animal los híbridos, que fundían de forma violenta los aspectos formales de dos especies distintas.

¿Podrá, pues, definirse simplemente lo feo como lo contrario de lo bello, un contrario que también se transforma cuando cambia la idea de su opuesto? ¿La historia de la fealdad puede ser el contrapunto simétrico de la historia de la belleza?

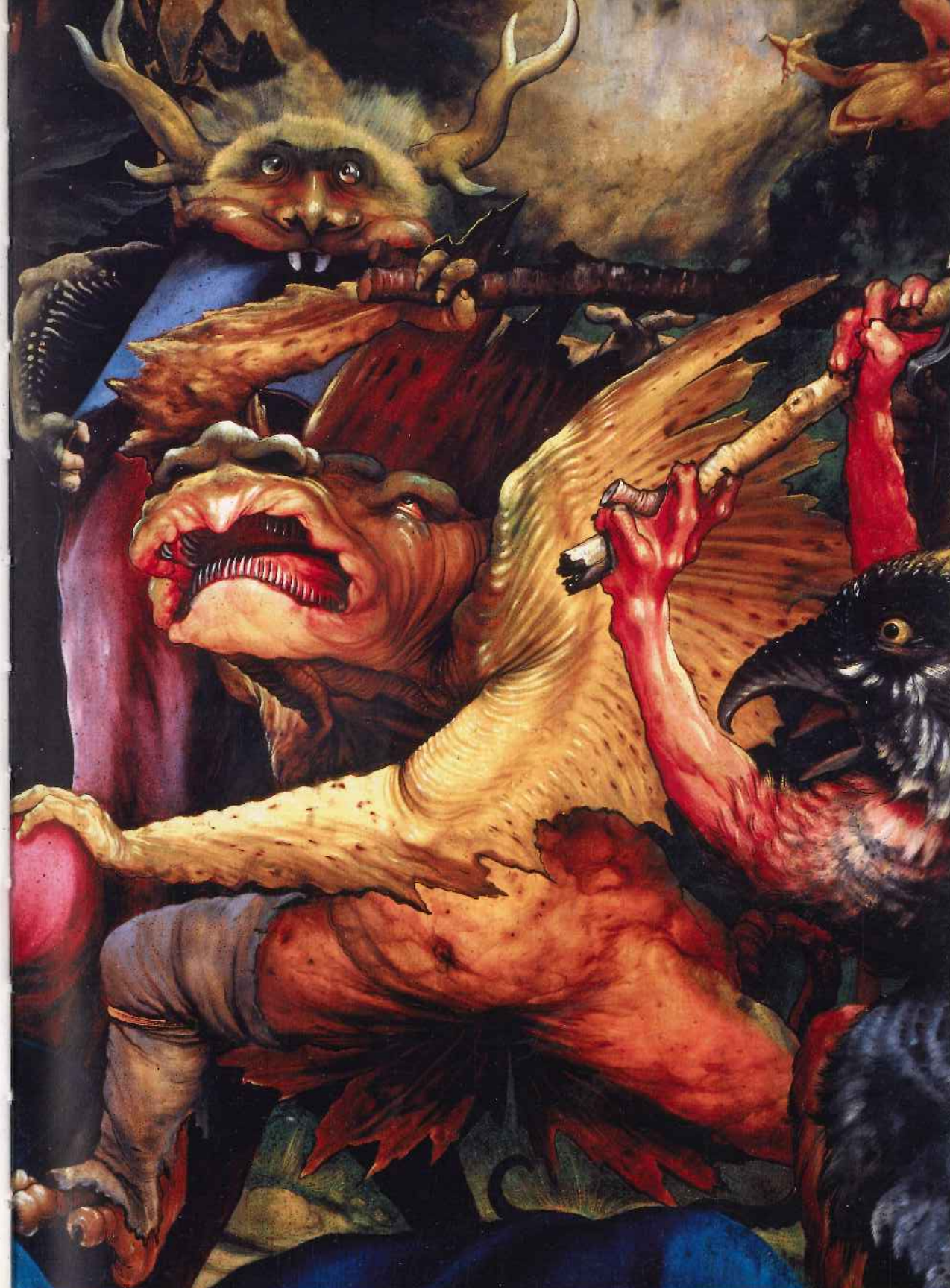
La primera y más completa *Estética de lo feo*, la que elaboró en 1853 Karl Rosenkranz, establece una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es «el infierno de lo bello». Rosenkranz retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de «autonomía de lo feo», que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza.

Rosenkranz analiza minuciosamente la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte (y las distintas formas de imperfección artística), la ausencia de forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación (lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo casual y lo arbitrario, lo tosco), y las distintas formas de lo repugnante (lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico). Demasiadas cosas para seguir diciendo que lo feo es simplemente lo opuesto de lo bello entendido como armonía, proporción o integridad.

Si se examinan los sinónimos de «bello» y «feo», se ve que se considera *bello* lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio, mientras que *feo* es lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de cómo el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello).

La sensibilidad del hablante común percibe que, si bien en todos los sinónimos de *bello* se podría observar una reacción de apreciación

Matthias Grünewald,
*Tentaciones de
san Antonio*, 1515,
detalle, retablo
de Isenheim, Colmar,
Museum Unterlinden





Domenico Ghirlandaio,
*Retrato de viejo con
un niño*, c. 1490, París,
Musée du Louvre

desinteresada, en casi todos los de *feo* aparece implicada una reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror o terror.

En su obra sobre *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Darwin observaba que lo que provoca disgusto en una determinada cultura no lo provoca en otra, y viceversa, pero concluía que sin embargo «parece que los distintos movimientos descritos como expresión de desprecio y de disgusto son idénticos en una gran parte del mundo».

Conocemos sin duda algunas descaradas manifestaciones de aprobación ante algo que nos parece bello porque es físicamente deseable; basta pensar en la broma de mal gusto al paso de una mujer guapa o en las inconvenientes manifestaciones de alegría del glotón ante su comida preferida. En estos casos, sin embargo, no se trata tanto de una expresión de goce estético como de algo parecido a los gruñidos de satisfacción o incluso a los eructos que se emiten en algunas civilizaciones para expresar el agrado de un alimento (aunque en esas ocasiones se trata de una forma de etiqueta). En general, parece que la experiencia de lo bello provoca lo que Kant (*Crítica del juicio*) definía como «placer sin interés»: si bien nosotros quisiéramos poseer todo aquello que nos parece agradable o participar en todo lo que nos parece bueno, la expresión de agrado ante la visión de una flor proporciona un placer del que está excluido cualquier tipo de deseo de posesión o de consumo.

En este sentido, algunos filósofos se han preguntado si se puede pronunciar un juicio estético de fealdad, puesto que la fealdad provoca reacciones pasionales como el disgusto descrito por Darwin.

A lo largo de nuestra historia deberemos distinguir realmente entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despiden un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo. Imaginemos que vemos por la calle a una persona con la boca desdentada: lo que nos molesta no es la forma de los labios o de los pocos dientes que quedan, sino el hecho de que los dientes supervivientes no estén acompañados de los otros que deberían estar allí, en aquella boca. No conocemos a esa persona, esa fealdad no nos implica pasionalmente y sin embargo —ante la incoherencia o la no completud de aquel conjunto— nos sentimos autorizados a manifestar desapasionadamente que aquel rostro es feo.

Por esto, una cosa es reaccionar pasionalmente al disgusto que nos provoca un insecto viscoso o un fruto podrido y otra es decir que una persona es desproporcionada o que un retrato es feo en el sentido de que está mal hecho (la fealdad artística es una fealdad formal). Y respecto a la fealdad artística, recordemos que en casi todas las teorías estéticas, al menos desde Grecia hasta nuestros días, se ha reconocido que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz. Aristóteles (*Poética*, 1448b) habla de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo que es repelente, y Plutarco (*De audiendis poetis*) nos dice que en la representación artística lo feo imitado sigue siendo feo, pero recibe

como una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista. Hemos identificado, pues, tres fenómenos distintos: la *fealdad en sí misma*, la *fealdad formal* y la *representación artística de ambas*. Lo que hay que tener presente al hojear las páginas de este libro es que por lo general solo a partir del tercer tipo de fealdad se podrá inferir lo que eran en una cultura determinada los dos primeros tipos.

Al hacerlo, nos exponemos a muchos equívocos. En la Edad Media, Buenaventura de Bagnoregio nos decía que la imagen del diablo se vuelve bella si representa bien su fealdad; pero ¿realmente era esto lo que pensaban los fieles que contemplaban escenas de inauditos tormentos infernales en los portales o en los frescos de las iglesias? ¿No reaccionaban tal vez con terror y angustia, como si hubiesen visto una fealdad del primer tipo, horripilante y repugnante como sería para nosotros la visión de un reptil que nos amenaza?

Los teóricos muchas veces no tienen en cuenta numerosas variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviados. Si bien es cierto que la experiencia de la belleza implica una contemplación desinteresada, un adolescente alterado puede experimentar una reacción pasional incluso ante la Venus de Milo. Lo mismo cabe decir respecto a lo feo: de noche, un niño puede soñar aterrizado con la bruja que ha visto en un libro de cuentos, que para otros niños de su edad no sería más que una imagen divertida. Probablemente muchos contemporáneos de Rembrandt, además de apreciar la maestría con que el artista representaba un cadáver diseccionado sobre la mesa de anatomía, podían experimentar reacciones de horror como si el cadáver fuese real, del mismo modo que el que ha padecido un bombardeo tal vez no puede mirar el *Guernica* de Picasso de una forma estéticamente desinteresada, y revive el terror de su antigua experiencia.

De ahí la prudencia con que debemos disponernos a seguir esta historia de la fealdad, en sus variedades, en sus múltiples articulaciones, en la diversidad de reacciones que sus distintas formas suscitan, en los matices conductuales con que se reacciona. Considerando en cada ocasión si, y hasta qué punto, tenían razón las brujas que en el primer acto de *Macbeth* gritan: «Lo bello es feo y lo feo es bello...».

Los nombres o palabras que aparecen **en negrita** en el interior de los capítulos remiten a los fragmentos antológicos.

Heinrich Füssli,
*Macbeth consulta
la aparición de una
cabeza armada*, 1783,
Washington D.C.,
Folger Shakespeare
Library



Lo feo en el mundo clásico

1. ¿Un mundo dominado por lo bello?



Por lo general tenemos una imagen estereotipada del mundo griego, nacida de la idealización que de la civilización griega se hizo en la época neoclásica. En nuestros museos vemos estatuas de Afrodita o de Apolo que exhiben una belleza idealizada en la blancura del mármol. En el siglo IV a.C. Policleto realizó una estatua, llamada luego el Canon, en la que estaban encarnadas todas las reglas para una proporción ideal, y más tarde Vitruvio dictó las proporciones corporales exactas en fracciones de la figura entera: la cara tenía que ser $1/10$ de la longitud total, la cabeza $1/8$, la longitud del tórax $1/4$, etc. Es natural que, partiendo de esta idea de belleza, se consideraran feos todos aquellos seres que no se adecuaban a estas proporciones. Pero si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que estos (influidos a menudo por tradiciones orientales) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon.

El ideal griego de la perfección lo representaba la *kalokagathía*, término que nace de la unión de *kalós* (traducido de manera genérica como «bello») y *agathós* (término que suele traducirse por «bueno», pero que abarca toda una serie de valores positivos). Se ha observado que ser *kalós* y *agathós* definía en términos generales lo que en el mundo anglosajón sería después la noción aristocrática de *gentleman*, persona de aspecto digno, valor, estilo, habilidad y evidentes virtudes deportivas, militares y morales. Teniendo en cuenta este ideal, la civilización griega elaboró una extensa literatura sobre la relación entre fealdad física y fealdad moral.

Estatua en bronce de un sátiro, segunda mitad del siglo IV a.C., Munich, Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek





Peter Paulus Rubens,
Cabeza de Medusa,
c. 1618, Viena,
Kunsthistorisches
Museum

Sin embargo, no queda muy claro si por «bello» los antiguos entendieron todo lo que gusta, que suscita admiración, que atrae la mirada, lo que en virtud de su forma satisface los sentidos, o bien una belleza «espiritual», una cualidad del alma, que a veces puede no coincidir con la belleza del cuerpo. En realidad, la causa de la expedición a Troya fue la extraordinaria belleza de Helena, y Gorgias, paradójicamente, escribió un *Encomio* de Helena. Sin embargo, Helena, esposa infiel de Menelao, no podía ser considerada de ningún modo un modelo de virtud. Si para **Platón** la única realidad era la del mundo de las ideas, del que nuestro mundo material es sombra e imitación, entonces lo feo debería haberse identificado con el no ser, puesto que en el *Parménides* se niega que puedan existir ideas de cosas inmundas y despreciables como las manchas, el fango o los pelos. Así que lo feo solo existiría en el orden de lo sensible, como aspecto de la imperfección del universo físico respecto al



SOCIETÀ PIEMONTESE DI SCIENZE E LETTERE
"F. C. RAVENNA"
BIBLIOTECA

mundo ideal. Más tarde **Plotino**, que define más radicalmente la materia como mal y error, efectuará una clara identificación entre lo feo y el mundo material. Pero basta releer el *Banquete*, el diálogo platónico dedicado al Eros (como amor) y a la belleza, para distinguir muchos otros matices. En este diálogo, como también en los demás y, en general, en casi todas las disquisiciones filosóficas sobre lo bello y lo feo, se mencionan estos valores pero nunca se aclaran con ejemplos (de ahí la necesidad, como se ha dicho en la introducción, de comparar los discursos filosóficos con las realizaciones concretas de los artistas). Es difícil decir cómo son las cosas bellas que suscitan nuestro deseo. En cuanto al concepto de bueno, en muchos aspectos es tema del diálogo el elogio de la *pederastia*, en el sentido etimológico de amor por la belleza de los jóvenes por parte de un hombre sabio y maduro. Esta conducta era generalmente aceptada por la sociedad

Ideas de cosas feas

Platón (siglos v-iv a.C.)

Parménides, 130

—¿Y acaso también... cosas tales como una Forma en sí y por sí de justo, de bello, de bueno y de todas las cosas de este tipo?

—Sí...

—¿Y qué? ¿Una Forma de hombre, separada de nosotros y de todos cuantos son como nosotros, una Forma en sí de hombre, o de fuego, o de agua?

—Por cierto..., a propósito de ellas, Parménides, muchas veces me he visto en la dificultad de decidir si ha de decirse lo mismo que sobre las anteriores, o bien algo diferente.

—Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?

—¡De ningún modo!... Estas cosas que vemos sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería absurdo.

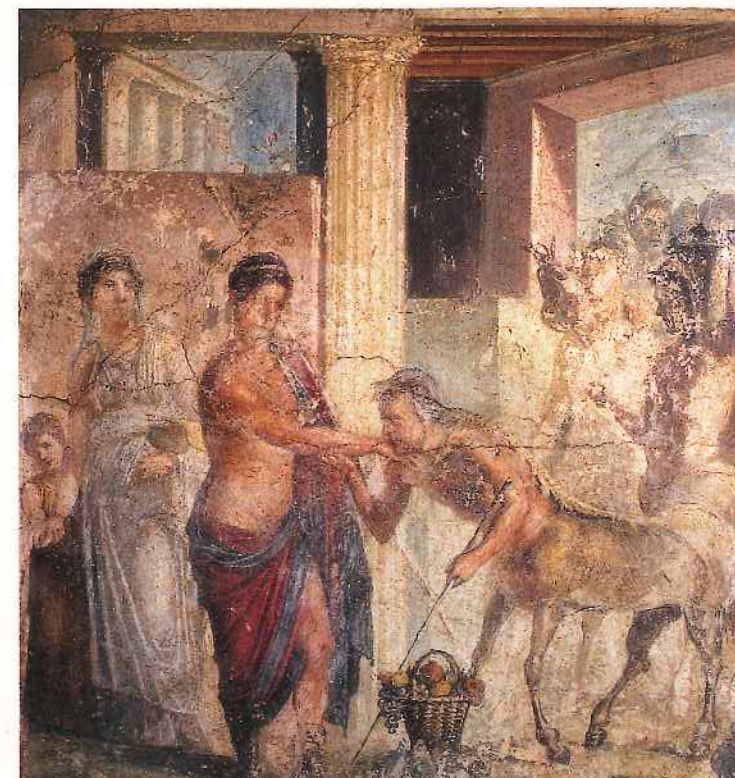
La fealdad moral

Plotino (siglo III d.C.)

Enéadas, I, 6

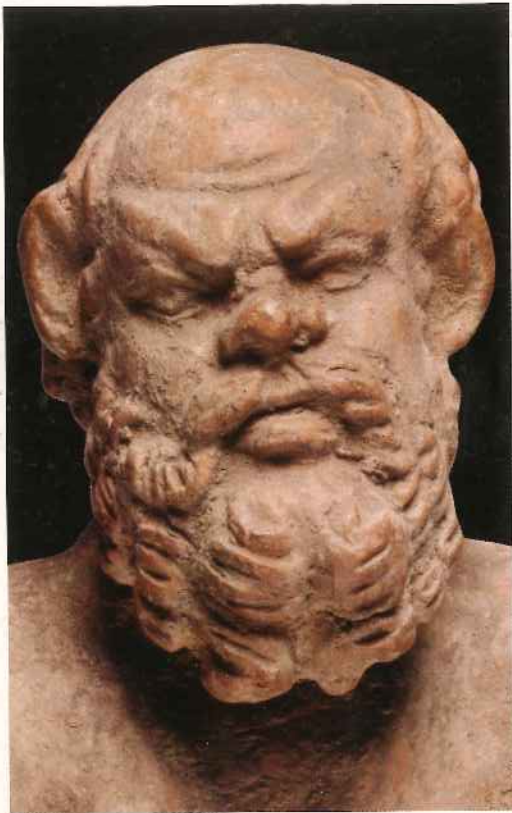
Sea un alma fea, intemperante e injusta. Está llena de innumerables deseos y de las más profundas inquietudes, espantosa por villaquerías, envidiosa por mezquindad (...) vive la vida de las pasiones del cuerpo y solo halla placer en la fealdad. ¿No diríamos que su fealdad llega del exterior a esta alma como una enfermedad que la ofende, la vuelve impura y la convierte en un amasijo confuso de males? (...) El alma lleva una vida oscurecida por la impureza del mal, una vida contaminada por los gérmenes de la muerte. Ya no es capaz de ver lo que un alma debe ver: ya no le es permitido recogerse en sí misma porque es atraída continuamente a la región de la exterioridad, inferior y cargada de oscuridad. Impura, arrastrada por todas partes por la atracción de las cosas sensibles, está mezclada con muchas características del cuerpo. Puesto que ha acogido en sí la forma de la materia, diferente a ella, ha quedado contaminada por dicha materia, y su propia naturaleza permanece contaminada de lo que es inferior.

griega, pero en el diálogo la pederastia elogiada por Pausanias (verdadero deseo carnal de la belleza del joven) y la pederastia sublimada (hoy diríamos «platónica») representada por Sócrates son muy distintas. Pausanias distingue entre el Eros de Afrodita Pandemo, propio de los hombres ordinarios, que aman por igual a mujeres y a jóvenes, y aman más sus cuerpos que sus almas, y el Eros de Afrodita Urania, que es únicamente amor por los jóvenes, es decir, no por los niños aún no preparados sino por adolescentes maduros «cuando les empieza a crecer la barba». Pero el mismo Pausanias admite que hay que amar a los jóvenes más nobles y mejores «aunque sean más feos que otros», de ahí que sea malvado el amante que ama más el cuerpo que el alma. En este sentido, la pederastia, aunque no excluye la relación física, se refiere a una forma de alianza erótico-filosófica que se establece entre el amado (el joven que acepta la compañía de un hombre mayor que le inicia en la sabiduría y en la vida adulta, y al que ofrece a cambio sus favores) y el amante, el sabio que se enamora de la gracia y de la virtud del joven. Después de Pausanias interviene Aristófanes, que cuenta que al principio había tres géneros, masculino, femenino y andrógino, y solo después de que Zeus cortara en dos mitades a cada uno existieron los hombres que «gozan de estar abrazados a los hombres», las mujeres «que tienen inclinación



Los centauros en la corte del rey Pirithoo, pintura mural procedente de Pompeya, siglo I, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

hacia las mujeres» (y estas dos categorías «no prestan atención a los casamientos ni a la procreación de los hijos, sino que son obligados por la ley») y los que hoy llamaríamos heterosexuales. Interviene entonces en el diálogo Agatón, que representa a Eros como eternamente bello y joven (retomando un tema recurrente en el mundo griego, desde Píndaro en adelante, según el cual la belleza siempre acompaña a la juventud y la fealdad a la vejez). Llegados a este punto, Sócrates (que expresa sus ideas atribuyéndolas a Diótima, una sacerdotisa ficticia) demuestra que, si cada uno desea lo que no tiene, Eros no será ni bello ni bueno, sino una especie de *demon* de naturaleza ambigua, mera tensión hacia valores ideales que siempre pretende alcanzar. Eros es hijo de Penía (la escasez, la necesidad) y de Poros (el recurso), y como tal hereda de la madre el aspecto miserable (es duro y seco, descalzo y sin casa) y del padre la capacidad de «estar al acecho» y de «ir a la caza» de lo que es bueno. En este sentido, es típico de Eros el deseo de procrear para satisfacer el deseo humano de inmortalidad. Sin embargo, más allá de la procreación física está la procreación de valores espirituales, de la poesía a la filosofía, a través de los cuales se obtiene la inmortalidad de la gloria. Podría decirse que los simples engendran hijos mientras que los que cultivan la aristocracia del espíritu engendran belleza y sabiduría.



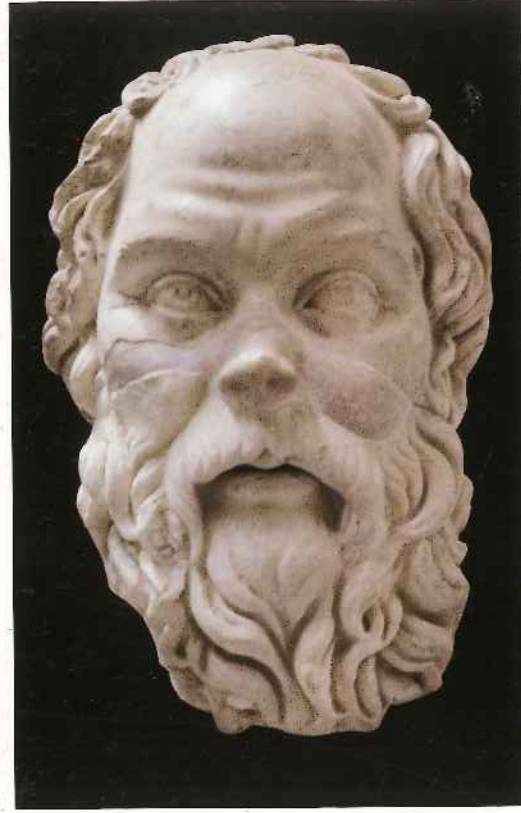
De izquierda a derecha:

Terracota que representa a un sileno, siglos III-I a.C., Munich, Antikensammlungen

Retrato de Sócrates, siglo VI a.C., Selcuk (Turquía), Ephesos Museum

Página siguiente:

Anton Van Dyck, *Sileno ebrio*, c. 1620, Dresde, Gemälde Galerie Alte Meister Staatlichen Kunstsammlungen

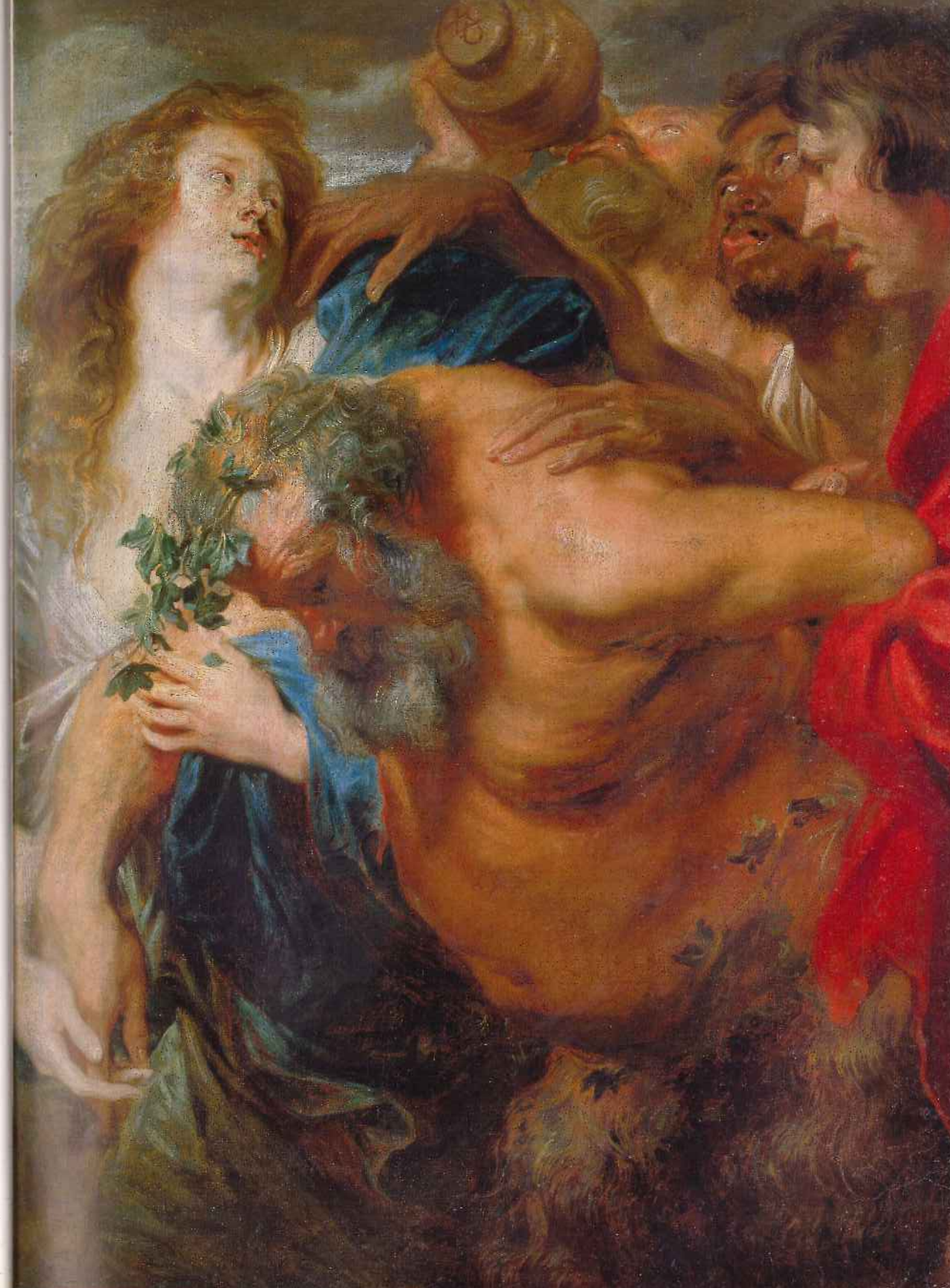


En esta tensión, el hombre verdaderamente *kalós* y *agathós* no solo considera «más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos» y podrá cuidar de un joven que tenga mucha virtud aunque «escaso esplendor en el cuerpo», sino que no se detiene ante la belleza de un solo cuerpo y, a través de la experiencia de diversas bellezas, intenta alcanzar la comprensión de lo Bello en Sí, de la Belleza hiperurania, de la Belleza como idea.

Se trata del amor por los jóvenes al que se dedica Sócrates, y se comprende cuando el hermoso Alcibíades irrumpe borracho en el banquete y recuerda que, deseando compartir la sabiduría de Sócrates, le había ofrecido muchas veces su cuerpo, pero Sócrates nunca quiso ceder al deseo carnal y supo acostarse castamente a su lado.

En este contexto Alcibíades traza el famoso elogio de la aparente fealdad de Sócrates, que tiene aspecto exterior de sileno pero que esconde bajo esos rasgos una profunda belleza interior.

Vemos, pues, cómo en un solo diálogo se oponen distintas ideas de belleza y de fealdad, y el esquema simplista de la fealdad como opuesto de la *kalokagathía* se complica. Y la civilización griega siempre fue consciente de esta complejidad, como se desprende del elogio posterior de otro ser feo de aspecto, pero noble de espíritu y rico en sabiduría: **Esopo**.





Retrato de Esopo,
grabado, 1490,
Basilea

En el mundo griego hubo otras muchas contradicciones. Cuando **Platón** consideraba en la *República* que lo feo como falta de armonía era lo contrario de la bondad del espíritu, recomendaba que se evitara a los niños la representación de las cosas feas, pero admitía que en el fondo existía un grado de belleza propio de todas las cosas, en la medida en que se adecuaban a la idea correspondiente; de ahí que pudieran considerarse bellas una muchacha, una yegua, una olla, aunque cada una de estas cosas podía ser fea respecto a la anterior.

Aristóteles confirmaba en la *Poética* un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, esto es, que se pueden imitar bellamente las cosas feas, y se admiraba de la manera en que **Homero** había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites. Veamos por último cómo más tarde, en la época estoica, **Marco Aurelio** reconoce que también lo feo, también las imperfecciones como las grietas en la corteza del pan, contribuyen a la complacencia del todo. Principio que (como veremos en el capítulo siguiente) domina la visión patristica y escolástica, donde lo feo es liberado del contexto y contribuye a la armonía del universo.

Tersites

Homero (siglo IX a.C.)

Iliada, II, 282 ss.

Tersites era el hombre más deforme que había llegado a Ilios. Era bizco, cojo y sus hombros encorvados se le juntaban en el pecho. Cubrían su cabeza puntiaguda menguados mechones de cabellos. Aborrecía más que a nadie a Aquiles y a Odiseo, y les ultrajaba a menudo.

Esopo el feo

Novela de Esopo, I (siglos I-II)

Esopo, el gran benefactor de la humanidad, el fabulista, fue esclavo de condición, pero de nacimiento frigio de Amorio, en Frigia: repulsivo a la vista (...), asqueroso, barrigudo, con la cabeza sobresaliente, chato, jorobado, cetrino, bajito, con los pies planos, los brazos cortos, torcido, de labios abultados, error (...). Además —defecto más grave aún que la deformidad—, no tenía el don de la palabra y era también tartamudo y estaba totalmente incapacitado para expresarse.

Sócrates como sileno

Platón (siglos V-IV a.C.)

El banquete, 215 a-b

Pues en mi opinión [Sócrates] es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior.

Diego Velázquez,
Esopo, 1639-1642,
Madrid, Museo
del Prado





Perseo degollando a Medusa, detalle, Templo de Selinunte, 540 a.C., Palermo, Museo Nazionale

Sobre la dificultad de definir lo feo y lo bello

Platón (siglos v-iv a.C.)

Hippias mayor, 286-289

Sócrates: Recientemente, alguien me llevó a una situación apurada en una conversación, al censurar yo unas cosas por feas y alabar otras por bellas, haciéndome esta pregunta de un modo insolente: «De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas?» (...) *Hippias*: Sócrates, sábelo bien, si hay que decir la verdad, una doncella bella es algo bello (...) *Sócrates*: «¿Qué agradable eres, Sócrates?» dirá él. «No es algo bello una yegua bella a la que, incluso, el dios ha alabado en el oráculo?» ¿Qué le contestaremos, Hippias? ¿No es cierto que debemos decir que también la yegua, la que es bella, es algo bello? (...) *Hippias*: Tienes razón, Sócrates, puesto que también el dios dice esto con verdad. En efecto, en mi tierra hay yeguas muy bellas. *Sócrates*: «Sea», dirá él. «Y una lira bella no es algo bello?» (...) «Y una olla bella?» (...) Si un buen alfarero hubiera dado forma a la olla, alisada, redonda y bien cocida, como algunas bellas ollas de dos asas, de las que caben seis coes, tan bellas, si preguntara por una olla así, habría que admitir que es bella. (...) *Hippias*: Así es, Sócrates, creo yo. También es bella esta vasija si está bien hecha, pero, en suma, esto no merece ser juzgado como algo bello en comparación con una yegua, con una doncella y con todas las demás cosas bellas. *Sócrates*: Está bien. Ya comprendo, Hippias, que entonces nosotros debemos responder lo siguiente al que nos hace tal pregunta. «Amigo, tú ignoras que es verdad lo que dice Heráclito, que, sin duda, el más bello de los monos es feo en comparación con la especie humana y que la olla más bella es fea en comparación con las doncellas (...) Si alguien compara a las doncellas con las diosas, ¿no experimentará lo mismo que al comparar las ollas con las doncellas? ¿No es cierto que la doncella más bella parecerá fea?»

Evitar representar lo feo

Platón (siglos v-iv a.C.)

República, III, 401

Y la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en tanto que las cualidades contrarias se hermanan con el carácter opuesto, que es bueno y sabio, y al cual representan (...) Por consiguiente, no solo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter —o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado—, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las

imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre malas hierbas, que arrancaran día tras día en muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas.

Imitar bellamente

Aristóteles (siglo iv a.C.)

Poética, 1448b

La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas, y dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su misma infancia —el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos— y, en segundo lugar, todos los hombres experimentan placer en sus imitaciones. Prueba de ello es lo que pasa en la realidad: nos gusta poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste, reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales más repugnantes o las formas de los cadáveres.

No hay fealdad en la naturaleza

Marco Aurelio (siglo II d.C.)

Meditaciones, III, 2

El pan al cocerse se agrieta en ciertas partes. Pues bien, esas grietas se forman de tal modo que nada tiene que ver con el arte del panadero, pero en cierto sentido son un gran acierto y sobre todo estimulan en gran manera el deseo del alimento. Del mismo modo los higos, cuando están muy maduros, se abren. Por otra parte, contemplamos las aceitunas que han alcanzado la madurez total: precisamente ese aspecto tan cercano a la podredumbre añade al fruto una belleza especial. También las espigas cuando se inclinan hacia la tierra; la fiera expresión de los leones; la espuma que fluye de la boca de los jabalíes e innumerables ejemplos que, si se consideran en sí mismos, están muy alejados de la belleza, pero que en cualquier caso, por el hecho de perseguir un orden natural, añaden a este adorno y deleite. Sucede, pues, que si alguien tiene sensibilidad e inteligencia suficientemente profunda para captar lo que sucede en el conjunto, casi nada le parecerá, incluso entre las cosas que acontecen por efectos secundarios, no comportar algún encanto singular.

2. Civilización griega y horror

El mundo griego estaba obsesionado por muchos tipos de fealdad y de perversidad. No hace falta remitirse a la oposición entre *apolíneo* y *dionisiaco*: aunque en los cortejos de Baco aparecen silenos ebrios y cómicamente repugnantes, precisamente en el *Banquete* se elogia como una buena proeza la resistencia de Sócrates a las más generosas libaciones. Se mantiene a lo sumo una sombra de ambigüedad acerca del papel de la música, que estimula pasiones; pero toda la estética pitagórica convierte la música en el elemento en el que se cumplen las leyes ideales, las reglas matemáticas de la proporción y de la armonía.

Quedan, no obstante, en la cultura griega zonas subterráneas donde se practican los Misterios, y los héroes (como Ulises y Eneas) se aventuran en las brumas tristes del Hades, cuyos horrores ya nos cuenta **Hesíodo**. La mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la que luego matará su hijo Orestes; Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto... Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones «feamente» atroces.

En este universo vagan seres espantosos, repugnantes porque son híbridos que violan las leyes de las formas naturales: véanse en **Homero** las Sirenas, que no eran mujeres fascinantes con cola de pez, como las representó la tradición posterior, sino pajarracos rapaces, Escila y Caribdis, Polifemo, la Quimera; en **Virgilio**, Cerbero y las Harpías; y además las Gorgonas (con la cabeza erizada de serpientes y colmillos de jabalí), la Esfinge, de rostro humano en un cuerpo de león, las Erinias, los Centauros, malvados a causa de su ambigüedad, el Minotauro, con cabeza de toro en un cuerpo humano, las Medusas... Si bien la posteridad se ha deleitado en la era de la *kalokagathía*, también se ha inspirado en estas manifestaciones de lo horrendo, desde **Dante** hasta nuestros días. Incluso el mundo cristiano (que, como veremos en el próximo capítulo, elaboró su propia idea tremenda de la fealdad), en páginas como las de **Clemente de Alejandría** o **Isidoro de Sevilla**, utilizó como pretexto las monstruosidades descritas por los antiguos para demostrar la falsedad de la mitología pagana.



Ulises y las sirenas,
detalle de la decoración
de un vaso, siglo III a.C.,
Berlín, Staatliche
Museen



Sirenas

Homero (siglo IX a.C.)

Odisea, XII, 40-62

En primer lugar llegarás junto a las Sirenas, las que hechizan a todos los humanos que se aproximan a ellas. Cualquiera que en su ignorancia se les acerca y escucha la voz de las Sirenas, a ese no le abrazarán de nuevo su mujer ni sus hijos contentos de su regreso a casa. Allí las Sirenas lo hechizan con su canto fascinante, situadas en una pradera. En torno a ellas amarillea un enorme montón de huesos y renegridos pellejos humanos putrefactos. ¡Así que pasa de largo! En las orejas de tus compañeros pon tapones de cera melosa, para que ninguno de ellos las oiga. Respecto a ti mismo, si deseas escucharlas, que te sujeten a bordo de tu rápida nave de pies y de manos, atándote fuerte al mástil, y que dejen bien tensas las amarras de este, para que puedas oír para tu placer la voz de las dos Sirenas. Y si te pones a suplicar y ordenar a tus compañeros que te suelten, que ellos te aseguren entonces con más ligaduras. Después, cuando ya tus compañeros las hayan pasado de largo, no voy a explicarte de modo puntual cuál será tu camino, porque debes decidirlo tú mismo en tu ánimo. Pero te mencionaré las dos alternativas. Por un lado hay unas rocas escarpadas, contra las cuales retumba el espantoso oleaje de Anfitrite de azules pupilas. Son las que llaman Rocas Errantes los dioses felices.

Las arpías

Virgilio (siglo I a.C.)

Eneida, III, 354-358, 361-368

Es griego este nombre de Estrófades, y ellas son islas que están en el gran Jónico, que habitan la cruel Celeno y otras Harpías [...] No hay monstruo que ellas más triste, ni hay peste más dura que ellas; y por ellas la ira de los dioses surgió de las aguas estigias. Volátiles son y tienen cara de doncellas; es insufrible la hediondez de su vientre; son garfios sus manos, y el rostro llevan siempre vestido con la palidez del hambre.

Escila y Caribdis

Homero (siglo IX a.C.)

Odisea, XII, 85-93

Allí habita Escila que lanza atronadores aullidos. Su voz, en efecto, es como la

de un joven cachorro, pero ella es un monstruo espantoso. Nadie se alegraría de verla, ni siquiera un dios que se topara con ella. Tiene doce patas, todas deformes y seis cuellos larguísimos, y sobre cada uno de ellos una cabeza horrible, y en ellas tres filas de dientes, agudos y apretados, repletos de negra muerte.

Polifemo

Homero (siglo IX a.C.)

Odisea, IX, 187-190, 288-298, 372-376, 378-384, 388-391

Allí pernoctaba un individuo monstruoso que llevaba a pacer sus ganados en solitario y aparte. No se trataba con otros y carecía de normas (...) Echó sus manos sobre mis compañeros, y agarrando a dos, como a dos cachorros, se puso a machacarlos contra el suelo. El cerebro de ellos se desparramó y mojaba la tierra. Los descuartizó miembro por miembro y se preparó la cena. Devoraba como un león criado en las selvas, sin dejar nada, las vísceras, las carnes y los huesos con el tuétano. Nosotros llorábamos y alzábamos las manos a Zeus, mientras contemplábamos tan atroces actos. La desesperación dominaba nuestro ánimo. Luego que el cíclope se hubo llenado su gran tripa comiendo carne humana y bebiendo encima leche pura, acostose en medio de la gruta tumbándose entre el rebaño. (...) Dijo, y tumbándose cayó boca arriba, y al momento quedose tendido, torciendo su grueso cuello. El sueño, que todo vence, lo dominaba. De su gáznate regurgitaba vino y trozos de carne humana. Eructaba ahito de vino.

Cerbera

Virgilio (siglo I a.C.)

Eneida, VI, 612-629

Asorda estos reinos con su ladrado trífauce el gran Cerbera, tendido y monstruoso de parte a parte de su cueva. A quien la profetisa, viendo que ya se eriza su cuello envenenado de culebras, le echa la torta narcotizada de miel y semillas medicinales. Él la toma al vuelo, abriendo las tres gargantas, que el hambre exaspera y, dejándose caer por el suelo, relaja sus desmedidos miembros y se extiende monstruoso llenando toda su cueva. Sepultado en sueño el guardián, ocupa Eneas la entrada y pasa presto a la ribera de la onda que no tiene retorno.



Gustave Moreau,
La Quimera, 1867.
Cambridge (Mass.),
Fogg Art Museum

Páginas siguientes:

John William Waterhouse,
Ulises y las sirenas, 1891,
Melbourne, National
Gallery of Victoria

Los infiernos

Hesíodo (siglo VII a.C.)

Teogonía, 736-773

Allí de la tierra sombría, del tenebroso Tártaro, del ponto estéril y del cielo estrellado están alineados los manantiales y términos horribles y pútridos de todos, y hasta los dioses los maldicen. Enorme abismo: no se alcanzaría su fondo ni en todo un año completo, si antes fuera posible franquear sus puertas; sino que por aquí y por allá te arrastraría huracán ante huracán terrible (...) También se encuentran allí las terribles mansiones de la oscura Noche cubiertas de negruzcos nubarrones. Delante de ellas, el hijo de Japeto sostiene el ancho cielo, apoyándolo en su cabeza e infatigables brazos, sólidamente, allí donde la Noche y la luz del día se acercan más y se saludan entre ellas pasando alternativamente el gran vestíbulo de bronce. Cuando una va a entrar, ya la otra está yendo hacia la puerta, y nunca

el palacio acoge entre sus muros a ambas, sino que siempre una de ellas fuera del palacio da vueltas por la tierra y la otra espera en la morada hasta que llegue el momento de su viaje. Una ofrece a los seres de la tierra su luz penetrante; la otra les lleva en sus brazos el Sueño hermano de la Muerte, la funesta Noche, envuelta en densa niebla. Allí tienen su casa los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses; nunca el radiante Helios les alumbrará con sus rayos al subir al cielo ni al bajar del cielo. Uno de ellos recorre tranquilamente la tierra y los anchos lomos del mar y es dulce para los hombres; el otro, en cambio, tiene de hierro el corazón y un alma implacable de bronce alberga en su pecho. Retiene al hombre que coge antes, y es odioso incluso para los inmortales dioses. Allí delante se encuentran las resonantes mansiones del dios subterráneo [del poderoso Hades y la temible Perséfone].





Quimera de Arezzo,
bronce etrusco,
siglo V a.C., Florencia,
Museo Archeologico

Quimera

Homero (siglo IX a.C.)
Iliada, VI, 222-226

Había esta nacido de los dioses, no de los hombres, y por delante parecía un león, un dragón por detrás y una cabra en el tronco. Y aunque su aliento era de violentas llamas, Belerofonte la mató confiado en los prodigios de los dioses.

Fealdad de las divinidades paganas

Clemente de Alejandría (150-215)
Protréptico, 61

¡Ved cuáles son las enseñanzas de los vuestros, de los que se prostituyen junto con vosotros! (...) ¿Y cuáles son además

vuestras otras imágenes? ¡Ciertas estatuillas de Pan, ciertas figuritas femeninas desnudas, sátiros borrachos y falos hinchados, pintados sin pudor alguno y que están avergonzados de su propia incontinencia! En cambio vosotros, cuando veis las formas de todo tipo de desenfreno pintadas abiertamente y en público, no sentís vergüenza alguna; sino que incluso las conserváis, las colgáis de lo alto, igual que hacéis con las imágenes de vuestros dioses, y en vuestras casas veneráis como sagradas las que son en cambio estelas de impudicia, y os da igual que os representen las obscenas posturas de Filénide y los trabajos de Hércules.

Pintor del pigmeo,
Crátera volterrana
con trompetista, finales
del siglo IV, principios
del siglo III a.C., Colle
Val d'Elsa, Museo
Archeologico

Los monstruos paganos desmitificados por los cristianos

Isidoro de Sevilla (570-636)

Etimologías, XI, 3

Se habla también de otros fabulosos portentos humanos que, sin embargo, no son reales, sino inventados: son símbolos de una determinada realidad. Así ocurre con Gerión, rey de Hispania, del que se cuenta que había sido engendrado con tres cuerpos: en realidad, eran tres hermanos entre los que reinaba tal armonía que en tres cuerpos había casi una sola alma. Es lo que sucede también con las Gorgonas, meretrices con serpientes por cabellera, que petrificaban con la mirada y tenían un solo ojo que utilizaban por turnos: en realidad, eran tres hermanas de belleza única, igual, casi un solo ojo, que maravillaban tanto a quien las miraba que podía creerse que lo convertían en piedra. Se imagina que las Sirenas eran tres, en parte vírgenes y en parte pájaros, dotadas de alas y garras: una cantaba, otra tocaba la flauta y la tercera, la lira. Atraían con su canto a los navegantes y les hacían naufragar. En verdad, las sirenas fueron meretrices: puesto que llevaban a la miseria a los que pasaban se ha imaginado que los inducían al naufragio (...) Dicen también que la Hidra era una serpiente con nueve cabezas, llamada en latín *excetra*, porque al *caedere*, esto es, al *cortar* una cabeza nacían tres. No obstante, consta que Hidra era un lugar que vomitaba aguas que devastaban una ciudad vecina: al cerrar una de las bocas se abrían otras muchas. Hércules, al ver esto, secó esos lugares, cerrando así las bocas de las que brotaba el agua. De hecho la *Hidra* tomó el nombre del agua (...) Imaginan que la Quimera es una bestia triforme, con rostro de león, cola de dragón y cuerpo de cabra. Algunos estudiosos de fenómenos físicos dicen que no se trata de un animal, sino de un monte de Cilicia que en determinados puntos ofrece alimento a leones y cabras, en otros arde y en otros está lleno de serpientes: Belerofonte lo hizo habitable y por esto se dice que mató a la Quimera. Fue el aspecto lo que dio el nombre a los *Centauros*, mitad hombres y mitad caballos: hay quien dice que se trataba de los caballeros tesalios que, como corrían por todas partes en la guerra, daban la impresión de un único cuerpo formado por caballos y seres humanos.

Peter Paulus Rubens,
Saturno devorando
a sus hijos, 1636-1637,
Madrid, Museo del
Prado



La Pasión, la muerte, el martirio

1. La visión «pancalística» del universo



La cultura griega no creía que el mundo fuera necesariamente bello en su totalidad. Su mitología explicaba sus fealdades y errores, y para Platón la realidad sensible no era más que una torpe imitación de la perfección del mundo de las ideas. En cambio, el arte veía en los dioses el modelo de la belleza suprema y a esa perfección aspiraba la escultura que representaba a los habitantes del Olimpo.

Paradójicamente, en el mundo cristiano la relación, al menos en ciertos aspectos, se invierte: desde un punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina, y esta belleza total incluso redime en cierto modo la fealdad y el mal; no obstante, la expresión humana de la divinidad, Jesucristo, que sufrió por nosotros, es representada en el momento de su máxima humillación.

Desde los primeros siglos, los padres de la Iglesia hablan constantemente de la belleza de todo el ser. Sabían por el Génesis que, al final del sexto día, Dios vio que todo lo que había hecho era bueno (1, 31), y la Sabiduría recordaba que el mundo había sido creado por Dios según número, peso y medida, esto es, según criterios de perfección matemática. Junto a la tradición bíblica, la filosofía clásica contribuía a reforzar esta visión estética del universo. El concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal era de origen platónico, y Calcidio (entre los siglos III y IV d.C.) en su comentario al *Timeo* habló del «espléndido mundo de los seres generados... de incomparable belleza».

La Edad Media se verá influida por una obra de sello neoplatónico (siglo V d.C.), *De los nombres divinos*, del Pseudo Dionisio Areopagita. En esta obra el universo aparece como una inagotada irradiación de

Matthias Grünewald,
Crucifixión, 1515,
detalle del retablo
de Isenheim, Colmar,
Museum Unterlinden

esplendores, una grandiosa manifestación de la expansividad de la belleza primera, una cascada cegadora de luces: «Lo bello superesencial, es decir, una naturaleza divina, comunica su propia belleza a todos los seres, según la capacidad de cada uno, y es causa del esplendor de todas las cosas» (*De los nombres divinos*, IV, 7, 135). Este texto dio origen a todas las sucesivas reflexiones en la Edad Media sobre la belleza del universo y cómo desde la belleza de todas las cosas es posible remontarse por analogía a la belleza divina.

En la onda del Areopagita, Escoto Erígena (siglo IX) elaborará una concepción del cosmos como revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales; y se extenderá sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y de las desemejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en una maravillosa unidad (*La división de la naturaleza*, 3). Y no hay autor medieval que no insista en este tema de la *pancalia* o belleza de todo el universo.

En la identificación tradicional de Bello y Bueno, decir que todo el universo era bello significaba decir al mismo tiempo que era bueno, y viceversa. ¿Cómo conciliar esta convicción «pancalística» con el hecho evidente de que en el mundo existen el mal y la deformidad? La solución la anticipó san Agustín, que de la justificación del mal en un mundo querido por Dios hizo uno de sus temas fundamentales.

En *Del orden*, Agustín argumentaba que se produciría sin duda falta de armonía e «insulto para la vista» cuando en un edificio apareciera una errónea disposición de las partes, pero destacaba que el error también forma parte del orden general. En las *Confesiones* (VII) nos dice que el mal y la fealdad no existen en el plan divino. La corrupción es un daño, pero se habla de daño cuando se produce disminución de un bien anterior. Si todo lo que se corrompe sufre una privación de valor, eso quiere decir que antes de la corrupción había un valor positivo. Si la privación de valor fuera total, una cosa dejaría de existir. De modo que el mal y la fealdad en sí no pueden existir, porque serían «una nada absoluta». En *De la naturaleza del bien contra los maniqueos* (XVII), Agustín dirá que ni siquiera es un mal lo que los antiguos llamaban *hyle*, «materia absolutamente informe y sin cualidad alguna». Incluso la madera no trabajada aún «es materia apta para que la trabajen, de modo que de ella sea hecho algo». Si no pudiese recibir la forma que le imprime el artifice, ciertamente no se llamaría materia.

Además, si la forma es un bien, por lo cual se llaman mejor formados (*formosi*) los que por ella sobresalen, como se llaman bellos por la belleza, no hay duda de que también es un bien la misma capacidad de recibir la forma. Si es bella incluso la materia informe, será bello también el animal que los imprudentes juzgan monstruoso, como el mono, que presenta en cambio una justa proporción entre sus partes.

Hildegarda de Bingen,
El universo en forma
de huevo, la Tierra
con los cuatro
elementos alrededor,
de *Scivias*, Codex
Rupertsberg, siglo XII





Monstruos de
Notre-Dame,
reconstrucción
del siglo XIX, París



Siguiendo las huellas de Agustín encontraremos en el pensamiento escolástico varios ejemplos de justificación de la fealdad en el marco de la belleza total del universo, donde también la deformidad y el mal adquieren el mismo valor con el que, en el claroscuro de una imagen, en la proporción de luces y sombras, se manifiesta la armonía del conjunto. Se dirá que también los monstruos son bellos porque son *seres* y como tales contribuyen a la armonía del conjunto y que, aunque el pecado destruye el orden de las cosas, este orden es restablecido por el castigo, por lo cual los condenados al infierno son ejemplo de una ley de armonía. O bien se intentará atribuir la impresión de fealdad a nuestros defectos de percepción, de modo que a algunos lo feo les parezca tal por falta de luz, por una distancia incorrecta, por haber mirado de forma sesgada o por la atmósfera neblinosa que deforma el contorno de las cosas.

La belleza otorgada por Dios

San Agustín (siglos IV-V)

De los nombres divinos, IV, 7, 135

A lo bello superesencial lo llamamos, sí, belleza, en razón de esa belleza que comunica a todas las cosas según la capacidad de cada uno, en cuanto que es causa de toda proporción y esplendor, al difundir en todas las cosas a modo de luz las irradiaciones de su rayo originario engendradoras de belleza, llamándolas así, por eso se llama belleza, y recoge a todo en todo en sí misma.

Lo feo contribuye al orden

San Agustín (siglos IV-V)

Del orden, IV, 12-13

¿Hay algo más tétrico que un verdugo? ¿Hay algo más feroz y cruel que ese espíritu? Pero en las leyes ocupa un lugar necesario y forma parte del orden de un estado bien gobernado (...) ¿Hay algo que pueda considerarse más repugnante, carente de dignidad y lleno de obscenidad que las prostitutas, los proxenetas y otras plagas por el estilo? Haz desaparecer a las meretrices de la sociedad y lo convulsionarás todo con las pasiones desordenadas. Ponlas en el puesto de las mujeres honestas y lo deshonrarás todo con la culpa y la desvergüenza (...) ¿No es cierto que si te fijas solo en algunos miembros de los cuerpos de los animales no puedes mirarlos? No obstante, el orden de la naturaleza, puesto que son necesarios, ha querido que no faltaran y, puesto que son indecentes, no ha permitido que se notaran mucho. Y esas partes deformes ocupando su puesto han dejado el lugar mejor a las partes mejores (...) Los poetas han utilizado lo que llaman solecismos y barbarismos; han preferido, cambiando los nombres, llamarlos figuras y transformaciones, en vez de evitarlos como errores evidentes. Pues bien, quítalos de las poesías, y notaremos la falta de suavísimas atenuaciones. Reúne muchos en una sola composición, y me causará irritación porque todo será relamido, pedante y afectado (...) El orden que los rige y los modera no soportará que haya demasiados ni que estén en todas partes. Un discurso modesto y casi descuidado destaca las expresiones elevadas y los pasajes elegantes alternándose con estos.

Les heures de Croy,
cód. 1858, siglo XVI,
Viena,
Osterreichischen
Nationalbibliothek





Crucifixión, c. 420-430,
Londres, British Museum

Mal y fealdad no existen en el plan divino

San Agustín (siglos iv-v)
Confesiones, VII, 13

No hay mal en absoluto para ti, y no solamente para ti, sino para el conjunto de tu creación. Nada hay fuera de ella que irrumpa y corrompa el orden que tú le impusiste. Sucede que, en algunas partes de tu creación, hay cosas que nosotros creemos malas porque no convienen a otros. Pero como estas mismas concuerdan con otras, son también buenas. Ciertamente, en sí mismas, son también buenas. Y todas las cosas que no concuerdan con otras concuerdan o se adaptan a la parte inferior de la creación que llamamos tierra. El cielo con sus nubes y vientos se adapta a la tierra a la que pertenece.

Lejos de mí decía: «¡Ojalá no existieran estas cosas!». Pues, aunque solo viera estas cosas, podría desear otras mejores, pero aun por estas debería alabarte. Porque todas las cosas te alaban desde la tierra, monstruos marinos, fuego y granizo, nieve y bruma, viento tempestuoso que ejecuta tu palabra...»

Belleza del cosmos

San Agustín (siglos iv-v)
De la naturaleza del bien, 3, 14, 15, 16, 17
Todas las cosas son tanto mejores cuanto son más moderadas, hermosas, ordenadas. En cambio, son tanto peores cuanto menos moderadas, hermosas y ordenadas. Estas tres cosas, pues: el modo, la belleza y el orden, por no hablar de otros innumerables bienes que se reducen a estos, estas tres cosas, repito, o sea: el modo, la belleza y el orden, son como bienes generales, que se encuentran en todos los seres creados por

Dios, lo mismo en los espirituales que en los corporales (...). Entre todos estos bienes, no obstante, los que son pequeños, en comparación con los más grandes, son llamados con nombres contrarios: por ejemplo, comparada con la complexión humana, que posee una belleza mayor, la belleza del simio es llamada deformidad. De este modo se engaña a los incautos, como si aquello fuese un bien y esto un mal; estos no captan en el cuerpo del simio el modo propio, la correspondencia simétrica de los miembros, la cohesión de las partes, la protección de la incolumidad, y otros aspectos que sería demasiado largo tratar. También un simio posee el bien de la belleza, aunque en un grado inferior (...). Así se habla de luminoso y oscuro como de dos contrarios: sin embargo, también lo que es oscuro tiene cierta luz; si carece totalmente de ella, entonces son las tinieblas en cuanto ausencia de luz, como el silencio es ausencia de sonido (...). No obstante, también estas carencias de las cosas forman parte del orden general de la naturaleza, hasta el punto de ocupar un lugar propio no desdeñable en la consideración de los sabios. En realidad Dios, al no iluminar determinados lugares y tiempos, ha hecho las tinieblas de manera conveniente del mismo modo que los días. Por otra parte, si nosotros, al retener el sonido, intercalamos en el discurso un silencio conveniente, cuanto más él, como artifice perfecto de todas las cosas, producirá de modo conveniente carencias en algunas de ellas (...). Ninguna naturaleza, por tanto, es mala en cuanto naturaleza.

Lo bello y lo feo

Alejandro de Hales (siglo xiii)

Summa teológica, II

Así como una pintura con un color oscuro colocada en el lugar adecuado es apropiada, así el conjunto de las cosas es bello también con los pecadores.

Vincent de Beauvais (siglos xii-xiii)

Speculum Majus, 27

La deformidad del mal no disminuye la belleza del universo.

Roberto Grossatesta (siglos xii-xiii)

In divisione

Si la belleza y la salud, que se consideran buenas, son una proporción de las partes y de los miembros con venustez del color (...) en los cuerpos feos y enfermos esta proporción no se deshace del todo, sino que solo se transforma, por lo que fealdad

2. El dolor de Cristo



Cuando el arte ha de considerar la pasión de Cristo, se da cuenta de que, como dijo Hegel en su *Estética*, «no se puede representar al Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega».

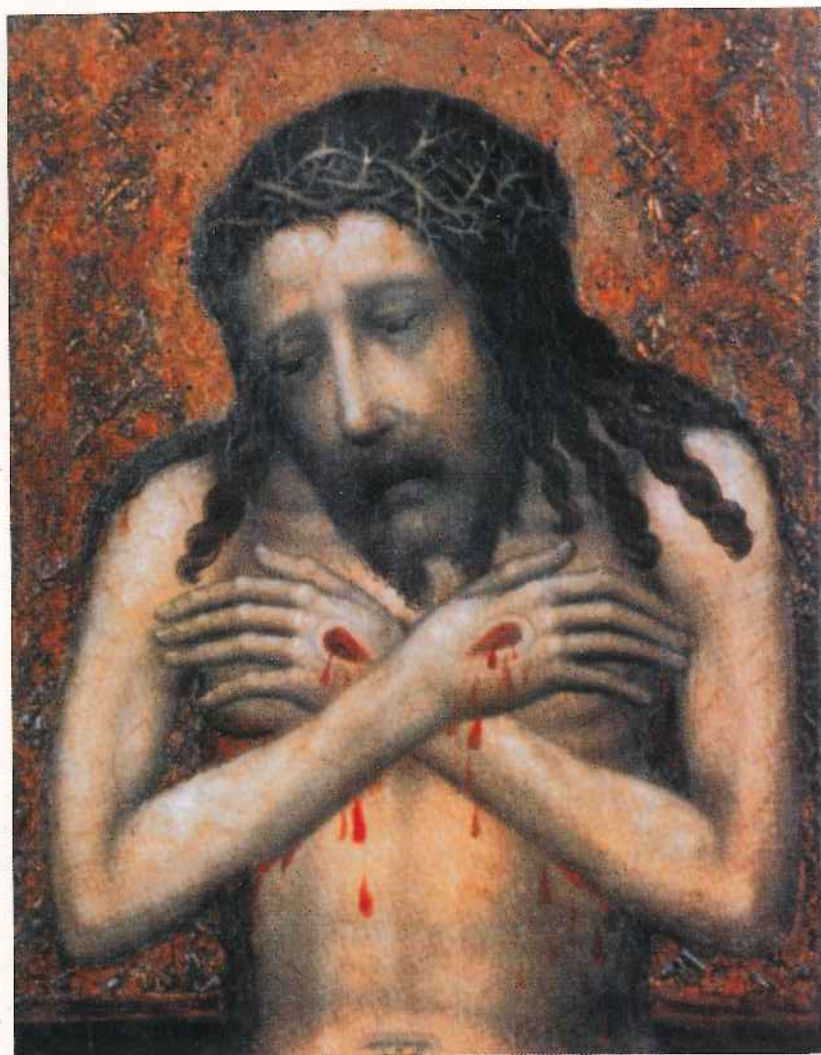
No obstante, esta aceptación de la «fealdad» de Cristo no fue inmediata. Es cierto que había una página de *Isaías* en la que se representaba al mesías desfigurado por el sufrimiento, y esa referencia la retomaron algunos padres de la Iglesia, pero **Agustín** reabsorbió esta evidencia escandalosa en su visión «pancalística», afirmando que cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía.

El arte paleocristiano se limitó a la imagen bastante idealizada del buen pastor. La crucifixión no se consideraba un tema iconográfico aceptable y a lo sumo era evocada a través del símbolo abstracto de la cruz. Se ha sugerido que la resistencia a representar al Cristo dolorido se debió asimismo a disputas teológicas y a la batalla contra los herejes que pretendían afirmar su única naturaleza humana y le negaban la naturaleza divina.

Habrà que esperar hasta bien entrada la Edad Media para que en el hombre crucificado se reconozca a un hombre de verdad, derrotado, ensangrentado y desfigurado por el sufrimiento, y para que la representación tanto de la crucifixión como de las distintas fases de la pasión se vuelva dramáticamente realista y celebre la humanidad de Cristo en su sufrimiento. En el *Llanto sobre Cristo muerto* pintado por Giotto para la capilla de los Scrovegni, lloran todos los personajes de la escena (incluidos los ángeles) y sugieren al fiel sentimientos de compasión por un ser con el que hay que identificarse.

De este modo la imagen del Cristo doliente pasará también a la cultura renacentista y barroca en un *crescendo* de *erótica del dolor*, en el que la insistencia en el rostro y en el cuerpo divino atormentado por los sufrimientos se moverá en los límites de la complacencia y de la ambigüedad, como ocurre con el Cristo más que sangrante, sanguinolento, de *La pasión* cinematográfica de Mel Gibson.

Hegel ya había recordado que con el cristianismo la fealdad aparece de forma polémica en la representación de los perseguidores de Cristo.



Maestro Teodorico,
Imago pietatis, c. 1360,
Castillo de Karlštejn

y enfermedad se consideran bondades menores en vez de males auténticos.

La deformidad de Cristo

San Agustín (siglos IV-V)

Sermón 27, 6

Para sostener tu fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello (...) «Y nosotros lo vimos y no tenía belleza ni atractivo, sino que su rostro era repelente y deforme su postura». Este es su poder: «era despreciado y su postura era deforme; hombre cubierto de llagas, ser que padece debilidad». La deformidad de Cristo te hace hermoso. De hecho, si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca habrías

adquirido la forma divina que habías perdido. Era, pues, deforme cuando pendía de la cruz, pero su deformidad constituía nuestra belleza. Por tanto, en la vida presente aferrémonos al Cristo deforme. ¿Qué significa: Cristo deforme? «Lejos de mi intención vanagloriarme de algo excepto de la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por cuya obra el mundo es crucificado para mí y yo lo soy para el mundo». Esta es la deformidad de Cristo (...) En nuestra frente llevamos el signo de su deformidad. ¡No nos avergoncemos de la deformidad de Cristo! Recorramos este camino y llegaremos a la visión; y cuando hayamos llegado a la visión, veremos su igualdad con Dios.



Giotto, *Llanto sobre el Cristo muerto*, 1304-1306, Padua, Cappella degli Scrovegni

El anuncio del Mesías

Isaías, 53,2-7

No tenía forma ni belleza para que nos fijáramos en él, ni aspecto para que le apreciáramos; despreciado y abandonado de los

hombres, varón de dolores, familiarizado con la dolencia, como aquel ante quien se oculta el rostro, despreciado de modo que no le hicimos

caso. A decir verdad, nuestras enfermedades llevó él, y nuestros dolores él se los cargó. ¡Y nosotros lo teníamos por un castigado,

y humillado golpeado por Dios! Pero él era traspasado por nuestras

rebeldiones, aplastado por nuestras iniquidades. El castigo que nos valía la paz caía

sobre él y por sus cardenales éramos sanados. Todos nosotros como ovejas errábamos, cada uno a su camino nos volvíamos. Pero Yahvé hizo que le alcanzara la iniquidad de todos nosotros. Era maltratado, y él se humillaba y no abría la boca, como cordero llevado al matadero y como oveja muda ante sus

lesquiladores.



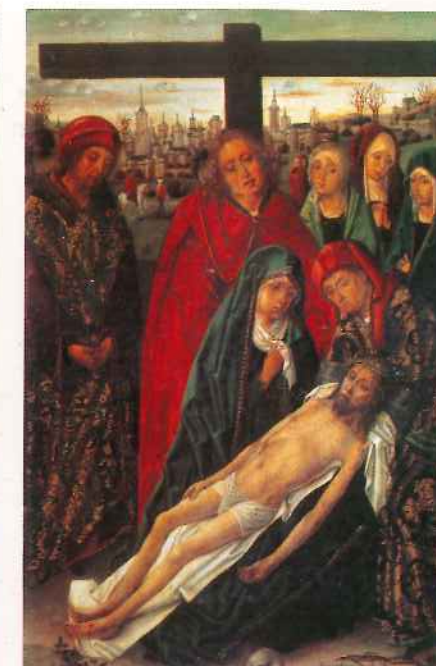
Aelbrecht Bouts,
Cristo doliente, detalle,
c. 1490, Cambridge
(Mass.), Fogg Art
Museum

Recordó a este respecto a los pintores de la Alta Alemania (y habría podido añadir a los flamencos), pero también un pintor delicado como Fra Angelico nos muestra a un perseguidor que no solo posee rasgos toscos, sino que escupe groseramente sobre el rostro de Jesús. Todo esto no excluye la existencia de innumerables imágenes idealizadas de Jesús, hasta las estampitas populares que lo representan alto, bello, de rasgos delicados a menudo hasta el empalago. Pero la introducción de la fealdad y del sufrimiento en las celebraciones de lo divino estimuló otros tipos de fealdad exacerbada con fines moralistas y de culto, desde las imágenes de la muerte, del infierno, del diablo y del pecado hasta las del sufrimiento de los mártires.

De izquierda a derecha:

Hans Memling, *Cristo en la columna*, 1485-1490, Barcelona, Colección Mateu

Maestro hispano-flamenco, *Entierro de Cristo* (El séptimo dolor de la Virgen), c. 1488-1490, Madrid, Museo del Prado



La pasión de Cristo, dirigida por Mel Gibson, 2003



La representación del dolor

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)

Estética, II, 1

El verdadero punto crítico en esta vida de Dios es aquel en que abandona su existencia singular como hombre, la Pasión, el sufrimiento de la cruz, el calvario del espíritu, el suplicio de la muerte. En la medida, ahora, en que está implícito en el contenido mismo que la apariencia externa, corpórea, la existencia inmediata como individuo se muestre en el dolor de

la propia negatividad como lo negativo, para que el espíritu alcance su propia verdad y su propio cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad subjetiva, esta esfera de representación se aparta más que cualquier otra del ideal plástico clásico (...)

No se puede representar con las formas de la belleza griega al Cristo flagelado, coronado de espinas, arrastrando la cruz hasta el lugar del suplicio, crucificado, agonizante en los tormentos de una larga y atormentada agonía.



Hans Holbein, *Cristo escarnecido*, c. 1495, Stuttgart, Staatsgalerie

Página siguiente:

El Bosco (copia de),
La detención de Cristo,
c. 1500, San Diego,
Museum of Art

Fra Angelico, *Cristo escarnecido*, detalle,
1440-1441, Florencia,
Convento di San Marco

Los enemigos de Jesús

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)

Estética, II, 1

Los enemigos... en cuanto se oponen a Dios, lo condenan, lo escarnecen, lo martirizan, lo crucifican, se representan como internamente malvados, y la representación de la maldad interna y de la hostilidad hacia Dios implica en el exterior fealdad, grosería, barbarie, rabia y

deformación de la figura. Por todas estas consideraciones lo no bello se presenta aquí, a diferencia de la belleza clásica, como momento necesario (...) En este terreno destacaron especialmente los maestros de la Alta Alemania, cuando pusieron de relieve con gran fuerza, en escenas sacadas de la Pasión, la grosería de la soldadesca, la maldad de las burlas, la barbarie del odio hacia Cristo en su Pasión y Muerte.



3. Mártires, eremitas, penitentes



En el mundo cristiano la santidad no es más que la imitación de Cristo. Será sufrimiento, y sufrimiento atroz, el de quien da la vida para testimoniar su fe, y a esos se dirige **Tertuliano** (siglos II-III d.C.) en su *Exhortación a los mártires*, invitándoles a soportar los sufrimientos innumerales (aunque nombrados con mal disimulado sadismo) a los que deberán enfrentarse.

En el arte medieval, raramente el mártir se representaba afeado por los tormentos como se había osado hacer con el Cristo. En el caso de Cristo se subrayaba la inmensidad inimitable del sacrificio realizado, mientras que en el caso de los mártires (para exhortar a imitarles) se muestra la serenidad seráfica con que se enfrentaron a su suerte. De modo que toda una serie de decapitaciones, torturas sobre la parrilla y extirpación de los senos puede dar lugar a composiciones elegantes, casi en forma de ballet. La complacencia en la crueldad del tormento aparecerá en todo caso más tarde, como veremos, en la pintura del siglo XVII.

En la época renacentista, en el clima de la revalorización del cuerpo humano y de su belleza, se tiende a una excesiva «pulcrificación» de un hecho sumamente doloroso, de modo que más que el tormento lo que cuenta es la fuerza viril o la dulzura femenina con que el santo le hace frente. Y nos encontramos con complacencias a menudo homófilas, como por ejemplo las distintas representaciones del martirio de san Sebastián. Donde ya no hay concesiones es en la representación del eremita, que por tradición y definición está afeado por la larga permanencia en el desierto. Sobre estos modelos la espiritualidad barroca celebrará las penitencias de los santos y su desprecio por el cuerpo, debilitado por ayunos, flagelaciones y otras formas de disciplina (véase, por ejemplo, el texto del padre **Segneri**).

Entre los eremitas de los primeros siglos obviamente los más desfigurados eran los estilitas, que se aislaban sobre una columna y soportaban la inclemencia de los elementos, los insectos, los gusanos que los cubrían, luchando con visiones dolorosamente seductoras o asediados por pesadillas diabólicas (véase una visión moderna del tema en **Tennyson**).

Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula, *La matanza de los vándalos*, detalle, 1474-1475, Brujas, Groeninge Museum





Stefan Lochner, *Retablo que representa el martirio de los apóstoles*, siglo xv, Frankfurt, Städelches Museum

Página siguiente:

Fra Angelico, *Tríptico de San Pedro mártir*, detalle, c. 1425, Florencia, Museo di San Marco

Exhortación al martirio

Tertuliano (siglos ii-iii)
Exhortación a los mártires, 4
Pero el temor a la muerte no es tan grande como el temor a los tormentos. Recordemos a aquella famosa mujer ateniense que, aun conociendo perfectamente la trama de la conjura y habiendo sido sometida a tortura por el tirano, nunca dio los nombres de los conjurados sino que se arrancó la lengua de un mordisco y se la escupió a la cara para que entendiesen que con las torturas, aunque se prolongaran mucho tiempo, nada podrían sacarle. Y también es conocido un rito que para los espartanos tenía la máxima importancia: la flagelación. En esta ceremonia sagrada los jóvenes más nobles son azotados delante del altar en presencia de sus padres y parientes, y estos les exhortan a perseverar en el suplicio.

Y consideran que no hay mayor título de honor y de gloria que perecer bajo el sufrimiento sin haber proferido ni un solo grito de dolor. Así pues, si es lícito por afán de gloria terrenal exigir semejante prueba de fuerza del ánimo y de los sentidos, de modo que estos puedan demostrar que no hacen caso de la agresión de las armas, del suplicio de las llamas, de los tormentos de la cruz, del furor de las fieras, del refinamiento de las torturas, todo con la sola ilusión del elogio humano, puedo decir con justicia que muy pequeños son vuestros sufrimientos frente al fulgor de la gloria divina y de la recompensa celestial. Si tanto estimamos el vidrio, ¿en qué mayor consideración no deberemos tener a la perla? ¿Y quién no querrá dar por la verdad lo que otros han ofrecido de buen grado por la mentira?





William Hone,
San Simeón Estilita,
The Everyday Book, 1826

De izquierda a derecha:

Andrea Mantegna, *San Sebastián*, 1457-1459,
Viena, Kunsthistorisches
Museum

Hans Holbein, *Tríptico
de san Sebastián*, detalle,
1516, Munich, Alte
Pinakothek

Guido Reni, *San
Sebastián*, 1615, Roma,
Musei Capitolini

El Greco, *San Sebastián*,
1620-1625, Madrid,
Museo del Prado

José de Ribera, *San
Sebastián*, 1651, Nápoles,
Museo Capodimonte

Gustave Moreau, *San
Sebastián*, c. 1870-1875,
París, Musée Gustave
Moreau



San Simeón Estilita

Alfred Tennyson (1809-1892)

San Simeón Estilita

Aunque sea el más mísero de los hombres,
una sarnosa costra de pecado,
de cielo y tierra indigno, bueno apenas
para legiones de demonios blasfemos,
no dejo de aferrarme a una esperanza
de santidad, e invoco entre sollozos,
cubriendo el Paraíso de oraciones:
«Piedad, Señor, y librame de culpa».
Que esto me valga, que no sea en vano,
Dios justo y atroz y fuerte: que treinta años,
de esfuerzos sobrehumanos triplicados,
de hambre y sed, de resfriados y achaques,
y toses, y pinchazos, y fiebres, y dolores

[y calambres,
un signo entre las nubes y la hierba,
sobre esta alta columna he soportado
llover y viento, y sol y nieve y granizo;
y confiaba en que antes de hora
me llamarías a tu paz,
dando a estos huesos avezados a la

[intemperie
la santa recompensa, palma y túnica blanca
...]

Sabes que al principio lo soportaba mejor,
porque era fuerte y entero de cuerpo;
y aunque mis dientes, ahora caídos,
rechinaran de frío, y mi barba
brillase helada a la luz de la luna,
sobre el grito de los búhos elevaba los

[salmos,

y a veces, junto a mí, veía a un ángel,
que me observaba mientras cantaba.
Ahora me siento débil, acabado;
y así sea, lo espero; medio sordo
a duras penas oigo al pueblo agitarse
al pie de la columna, y casi ciego
a duras penas reconozco los campos
[familiares;
Y tengo los muslos destrozados por la
[humedad;
y sin embargo no dejo de implorar,
hasta que el cuello me sostenga la cabeza
[cansada.

Penitencias de san Ignacio

Paolo Segneri (1624-1694)

Sacros panegíricos, Panegírico de san Ignacio de Loyola

Una vez sacrificada a Dios la parte
superior de sí mismo, que era el espíritu,
con tan humildes mortificaciones, faltaba
por sacrificarle todavía la parte inferior,
que era la carne, con los más dolorosos
tormentos; y así prepararse tal vez, casi
como en una batalla doméstica, contra
esos dos terribles enemigos que había
de encontrar siempre en la propagación
por el mundo de la mayor gloria divina;
afrentas espirituales, sufrimientos
corporales. ¿Cómo creéis que dominaba
su cuerpo sin compasión alguna?
Escuchadme y luego, si podéis, no
os horroricéis.

Cubrirse con un saco extraordinariamente
áspero y por debajo un erizado cilicio:
envolverse las caderas desnudas o bien
con ortigas muy ásperas, o con verdugos
espinosos, o con hierros puntiagudos;
ayunar todos los días, excepto los
domingos, a pan y agua, y los domingos
añadirle para deleite alguna hierba amarga,
disuelta en cenizas o en tierra; pasar a
veces tres, a veces seis, a veces hasta los
ocho días enteros sin comer; flagelarse
cinco veces entre noche y día, siempre con
una cadena y haciéndose sangre; con una
piedra golpearse con furia habitualmente el
pecho desnudo, no tener más lecho, donde
acomodar sus miembros, que el duro
suelo, ni otra almohada, donde apoyar la
cabeza, que un helado peñasco; pasar de
rodillas siete horas al día en profunda
contemplación, no parar nunca de llorar,
no cesar nunca de torturarse: este fue el
invariable régimen de vida que llevó en la
cueva de Manresa, sin suavizarlo nunca ni
siquiera durante las largas y penosísimas
enfermedades que muy pronto contrajo,
debilidades, temblores, espasmos,
desmayos, fiebres incluso mortales.

4. El triunfo de la muerte



La Danza de la muerte,
detalle de Heures
à l'usage de Rome,
c. 1515, París, Gillet
Haroduin

Si el santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no solo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte sino también a cultivar el terror a las penas infernales.

Que el tema tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en un estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día cuando, a base de vender modelos de juventud y de belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla solo mediante perífrasis, o bien exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte para divertirnos con la ajena.

En literatura, el tema del triunfo de la muerte aparece en el siglo XII, con los *Vers de la mort* de **Hélinand de Froidmont**, y continúa también en las variaciones sobre el tema poético del *ubi sunt* (dónde están las bellas mujeres, las espléndidas ciudades de antaño: todo ha desaparecido).

En la Edad Media, la muerte aparece a veces como algo doloroso pero familiar, una especie de personaje fijo (casi como un títere) en el teatro de la vida.

En muchos ciclos pictóricos (como en el Cementerio de Pisa) se celebra el Triunfo de la Muerte. En Roma, cuando se celebraba el triunfo de los caudillos victoriosos, un siervo que iba en el carro junto al aclamado le repetía sin cesar «recuerda que eres un hombre», una especie de *memento mori*. Sobre este modelo nace una literatura de los Triunfos (véase, por ejemplo, **Petrarca**), en la que siempre está presente también un Triunfo de la Muerte, que vence a toda vanidad humana, el tiempo y la fama. El Triunfo de la Muerte va acompañado de la visión del Juicio Final, otra forma de admonición para el fiel, e inspira acciones teatrales y carros carnavalescos (véase **Vasari**).





Triunfo de la muerte,
1485, Clusone,
Oratorio dei Disciplini

La muerte en una hora

Hélinand de Froidmont (1160-1229)

Vers de la mort

La muerte en una hora lo destruye todo.
¿De qué sirve la belleza, de qué sirve la
riqueza? ¿De qué sirven los honores, de
qué sirve la nobleza?

Triunfo de la muerte

Petrarca (1304-1374)

Triunfo de la muerte, I, vv. 73-90

Respondió así; y de un extremo a otro
viose de muertos lleno todo el campo,
sin que pueda expresarlo prosa o verso;
desde el Extremo Oriente hasta Occidente,
el centro y las orillas ocupaba
a lo largo del tiempo aquella turba.
Estaban los tenidos por dichosos,
emperadores, reyes y pontífices:
desnudos, miserables e indigentes.
¿En dónde los honores y riquezas,
las gemas y los cetros, las coronas,
los vestidos de púrpura y las mitras?
Infeliz el que espera en lo terreno
(pero ¿quién no lo hace?) y si se encuentra
al final engañado, lo merece.
¡Oh ciegos! ¿De qué sirve luchar tanto?

Carnaval 1511

Giorgio Vasari (1511-1574)

*Las vidas de los más excelentes arquitectos,
pintores y escultores italianos desde
Cimabue a nuestros tiempos*, Vida de
Piero di Cosimo, III

Era el triunfo un carro enorme tirado por
búfalos completamente negro y pintado con
huesos de muertos, y con cruces blancas,
y en lo más alto del carro se elevaba una
muerte de enorme tamaño con la guadaña
en la mano, y en torno al carro había muchos
sepulcros con la tapa, y en todas partes
donde el triunfo se detenía a cantar se abrían
y salían unos individuos vestidos con tela
negra, en cuyos brazos, pecho, caderas
y piernas llevaban pintados todos los
esqueletos de muerto, de modo que el blanco
sobre aquel negro, y la visión a lo lejos de
algunas antorchas con máscaras que sujetaban
con la calavera por delante y por detrás y
a la vez la garganta, además de parecer
cosa naturalísima era horrible y espantosa
a la vista. Y estos muertos al son de unas
trompetas sordas, y con sonido ronco y
apagado, salían de aquellos sepulcros,
y sentándose sobre ellos cantaban...

Apenas este cuerpo...

Sebastiano Pauli (1684-1751)

Prediche quaresimali, Venecia, 1752

Apenas este cuerpo, bien compuesto
no obstante y bien organizado, sea
encerrado en el sepulcro, cambia de
color y se vuelve amarillo y pálido, pero
de una palidez y de una lividez que
produce náuseas e inspira miedo. Luego
ennegrece por completo desde la cabeza
hasta los pies; y una erupción sombría
y negra, como de carbón apagado, lo
reviste y lo recubre. Después, comienza
a hincharse extrañamente por el rostro,
por el pecho y por el vientre: sobre la
hinchazón del estómago surge un moho
fétido y graso, asqueroso indicio de la
inminente corrupción. Al poco tiempo,
el vientre así amarillo e hinchado
comienza a rasgarse, y se producen aquí
un reventón y allá una rotura, por donde

mana una lenta lava de podredumbre
y porquería en la que flotan y nadan
pedazos y fragmentos de aquella carne
negra y purulenta. Aquí se ve flotar
un medio ojo putrefacto, allá un trozo
de labio podrido y corrupto; y más
adelante un grupo de intestinos rasgados
y lívidos. En este fango grasiento se
genera además una gran cantidad de
moscas menudas, de gusanos y de otros
asquerosos animalitos que bullen y
se aovillan en la sangre corrupta,
y lanzándose sobre aquella carne
marchita la comen y la devoran. Una
parte de esos gusanos sale del pecho,
otra parte fluye de la nariz junto con
una sustancia sucia y mucosa; otros,
enviscados en aquella putrefacción,
entran y salen por la boca, y los más
hartos van y vienen, gorgotean y
regorgotean garganta abajo.





Maestro del Alto Rin,
Los amantes muertos,
la Muerte y la Lujuria,
siglo xvi, Musée de
Strasbourg

Otras historias ilustradas hablan de tres caballeros que encuentran en el bosque tres esqueletos que aparecen como el espejo del futuro próximo que espera a todos (la leyenda reza «¡Nosotros éramos como sois vosotros ahora, vosotros seréis como nosotros somos ahora!»).

A veces encuentran un cuerpo descompuesto y un monje les recuerda el destino que les aguarda. A este tema están dedicados muchos frescos, como *El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos* (siglo xiv), en la abadía de Santa Maria di Vezzolano, el *Contraste de los tres vivos y de los tres muertos* (siglo xv), en la sacristía de San Luca, en Cremona, o el fresco ahora incompleto sobre la fachada del Oratorio dei Disciplini en Elusone (siglo xv), que reúne los dos temas del triunfo de la muerte y de la danza de la muerte.

En la época moderna, quizá paralelamente a la aparición de los primeros anfiteatros anatómicos, la idea aún carnavalesca del triunfo es sustituida en la literatura penitencial por la descripción detallada y horripilante de los estertores de la agonía o del cuerpo muerto en putrefacción (véase, por ejemplo, el texto de **Sebastiano Pauli**).

En la literatura moderna son innumerables las variaciones sobre el triunfo de la muerte, y basta citar como ejemplo a **Baudelaire** y un texto reciente de **DeLillo**.

Otra de las formas tanto cultas como populares de celebración de la muerte fue la Danza Macabra o Danza de la Muerte, que se celebraba en los lugares sagrados y en los cementerios.

La etimología de la palabra «macabro», bastante reciente, sigue siendo discutida (es posible que proceda del árabe o del hebreo, o tal vez de un nombre de persona como Macabré) y el rito nace probablemente a partir del terror suscitado por la gran peste negra del siglo xiv, no tanto para aumentar el terror de la espera como para ahuyentar el miedo y familiarizarse con el momento final.

La danza muestra a papas, emperadores, monjes o muchachos que bailan juntos conducidos por esqueletos, y celebra la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder. Una de las imágenes más antiguas (hoy perdida), de 1424, se hallaba en el cementerio parisino de la Église des Innocents, y solo conservamos reproducciones en grabados. En el Renacimiento aparece una serie de libros de pequeño formato con los grabados de la Danza de la Muerte, los más famosos son obra de Hans Holbein y se han venido reproduciendo hasta nuestros días: se trata de una secuencia de escenas cotidianas o de episodios bíblicos en que uno o varios esqueletos acompañan a los protagonistas humanos para recordar que la muerte, siempre al acecho, es una compañera inseparable de la vida humana.

Muchos ejemplos de las primeras imágenes proyectadas mediante la técnica de la «cámara oscura» en el siglo xvii tienen como tema el esqueleto, y tal vez la última y célebre reaparición de la Danza de la Muerte puede verse en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman.



Triunfo de la Muerte, comienzos del siglo xv, Palermo, Palazzo Abatellis, Museo Regionale della Sicilia

Páginas siguientes:

Pieter Bruegel el Viejo, *Triunfo de la Muerte*, 1562, Madrid, Museo del Prado

Danza macabra

Charles Baudelaire (1821-1867)

Cuadros parisinos, 1857

Cual viviente, orgullosa de su noble estatura, con su gran ramillete, sus guantes,

[su pañuelo, tiene la dejadez y la desenvoltura de una flaca coqueta de aspecto extravagante.

¿Un talle más delgado se vio nunca en [el baile?

Su exagerado traje, con real amplitud, cae abundante sobre un seco pie que aprieta un zapato pomposo, lindo como una flor.

El plisado que cae en torno a sus clavículas, como arroyo lascivo que las rocas restriega, defiende con pudor de las bromas ridículas los fúnebres encantos que pretende ocultar.

Tinieblas y vacío sus ojos hondos forman, y su cráneo, con flores bellamente peinado, oscila blandamente sobre frágiles vértebras, ¡oh encanto de una nada locamente

[atildada!

Dirán algunos que eres una caricatura, pues no entienden, borrachos amantes

[de la carne, la elegancia sin nombre de la armadura [humana;

¡tú colmas, oh esqueleto, mi gusto más [querido!

¿Vienes a perturbar con tu mueca potente la fiesta de la Vida? ¿O algún viejo deseo, espoleando aún tu viviente carcasa, crédula, al aquelarre del Placer te conduce?

¿Con cantos de violines, o con llama [de velas,

esperas tu burlona pesadilla ahuyentar, y vienes a pedir al torrente de orgías que refresque el infierno encendido

[en tu pecho?

¡Inagotable pozo de sandez y pecados! ¡Alambique inmortal del antiguo dolor! A través de la reja curva de tus costillas contemplo, errante aún, el insaciable

[áspid.

Cuando yo no esté

William Shakespeare

Sonetos, 71 (1609)

No hagas más duelo, cuando muerto esté, [por mí que en lo que oigas a los broncos

[campaniles al mundo dar aviso de que me partí de vil mundo a morar con los gusanos viles.

Y aun si este verso lees, no des en [rememorar

qué mano lo escribió; porque te amo tanto que en tus memorias dulces muerto quiero [estar si de pensar en mí ha de brotar tu llanto.

Oh, si echas -digo- una mirada a este [renglón

cundo yo acaso con la arcilla ya me amase, no llegues de mi pobre nombre a hacer [mención, sino deja tu amor que con mi vida pase,

no sea que el docto mundo, si llorar te ve, de ti por mí se burle, cuando yo no esté.

Una visión de sala de anatomía

Sylvia Plath (1932-1963)

En el bruegeliano panorama de humo [y carnicería solo dos permanecen ciegos a aquella

[horda de putrefacción: a la deriva en el mar de la sedosa falda azul de ella, canta él en dirección a su desnuda espalda y sobre él se

[inclina ella solfeando una hojita de música, sordos ambos al violín de la calavera que ensombrece su canción.

Estos flamencos en flor; no por mucho [tiempo.

Y sin embargo salva la desolación [del cuadro

la pequeña escena absurda, delicada, en el ángulo inferior a la derecha.

Comentario al «Triunfo de la Muerte» de Bruegel

Don DeLillo (1936)

Submundo (1997)

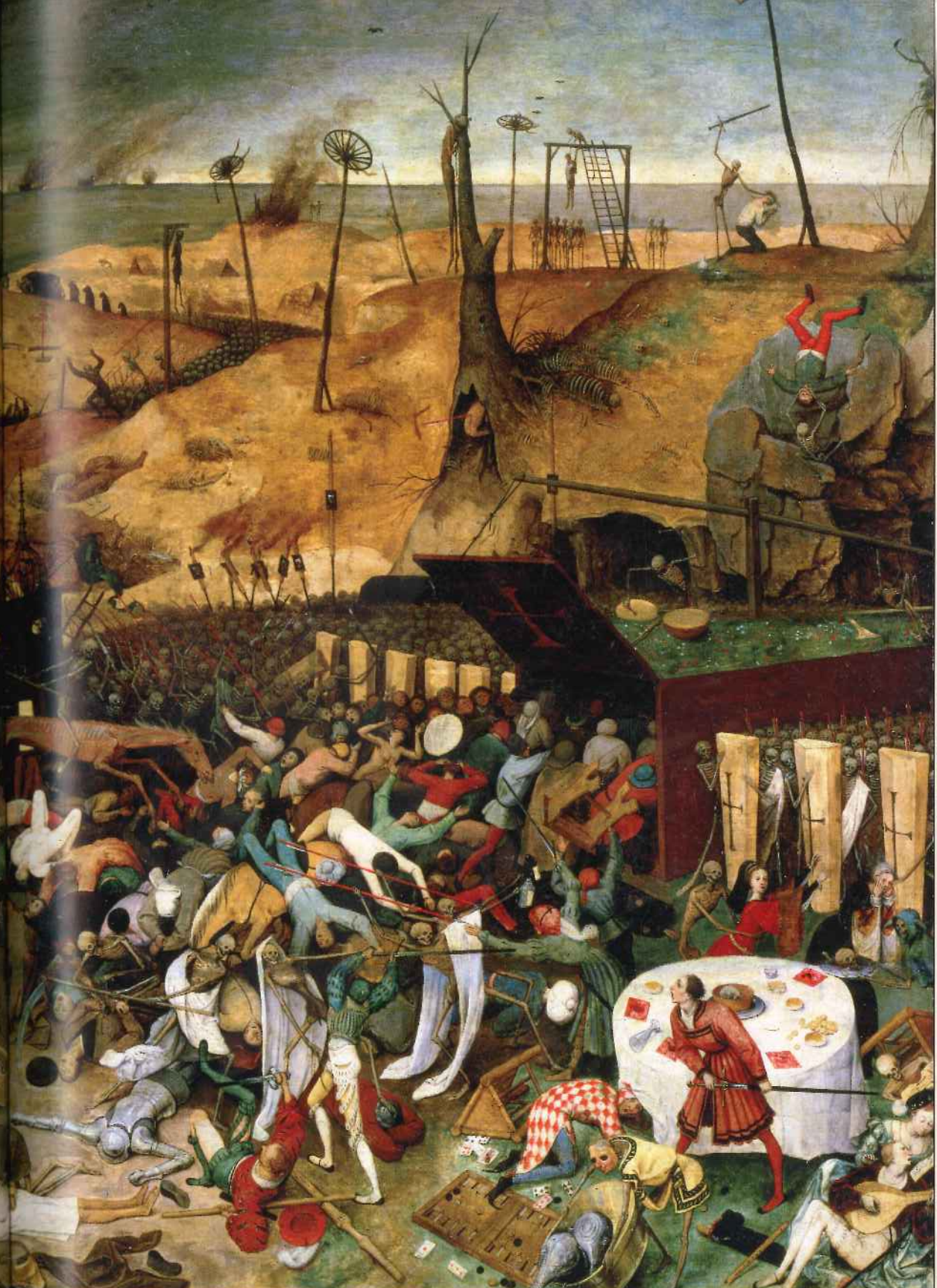
Los muertos han venido a llevarse a los vivos. Los muertos amortajados, regimientos de muertos a caballo, el esqueleto que toca el organillo (...) Observa la carreta de los condenados a muerte llena de cráneos. De pie en el pasillo contempla al hombre desnudo perseguido por perros.

Contempla al perro macilento que mordisquea al recién nacido en brazos de la madre muerta. Son perros largos, descarnados y famélicos, son perros de guerra, perros infernales, perros de cementerio infestados de parásitos, de tumores caninos y cánceres caninos.

El querido Edgar sin gérmenes, el hombre que ha instalado en su casa un sistema de filtración del aire para vaporizar las partículas de polvo, se siente fascinado por las úlceras, las lesiones y los cuerpos putrefactos siempre que su contacto con la fuente de infección sea estrictamente pictórico. Encuentra una segunda mujer muerta en medio de la escena, montada por un esqueleto. La postura es inequívocamente sexual. Pero ¿está

seguro Edgard de que es una mujer la montada y no un hombre? Está de pie en el pasillo rodeado de gente alegre y tiene la mirada fija en las páginas. El cuadro posee una inmediatez que a Edgard le parece asombrosa. Sí, los muertos se precipitan sobre los vivos. Pero ahora comienza a darse cuenta de que los vivos son pecadores. Jugadores de cartas, amantes libidinosos, ve al rey con una capa de armiño y con su fortuna dentro de barriles. Los muertos han venido a vaciar las botas repletas de vino, a servir un cráneo en bandeja a un grupo de notables. Ve gula, lujuria y codicia (...) Esqueletos que tocan el tambor. El muerto vestido con un sayo que corta el cuello a un peregrino.

Los colores de la carne sanguinolenta y los cuerpos amontonados: es un censo de las formas de morir más horribles. Contempla el cielo llameante en la lejanía del horizonte, más allá de los promontorios en la página de la izquierda: la Muerte en otros lugares, la Conflagración por todas partes, el Terror universal, cornejas, cuervos en vuelo silencioso, el cuervo encaramado a la grupa del caballito blanco, blanco y negro para siempre.



El apocalipsis, el infierno y el diablo

1. Un mundo de horrores



Lo feo, bajo la forma de lo terrorífico y de lo diabólico, aparece en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. No es que en el Antiguo Testamento y en los otros libros del Nuevo no hubiera alusiones al demonio y al infierno. Pero en estos textos se nombra al diablo sobre todo a través de las acciones que realiza o de los efectos que produce (por ejemplo, las descripciones de los endemoniados en los Evangelios), con la excepción de la forma de serpiente que adopta en el Génesis. El diablo no aparece nunca con la evidencia «somática» con que lo representará la Edad Media; y de ultratumba se mencionarán de forma bastante genérica los sufrimientos de los pecadores (llanto y crujir de dientes, fuego eterno), pero nunca se ofrecerá una imagen viva y evidente.

En cambio, el Apocalipsis es una representación sagrada (hoy en día diríamos incluso que es un *disaster movie*, una de esas películas que tratan de incendios, terremotos, cataclismos), en la que no falta ningún detalle. Siempre, por supuesto, que no se pretenda hacer una interpretación alegórica de este texto, como han hecho distintos exégetas, sino leyéndolo como un relato literal de «cosas verídicas» que sucederán, porque así es como lo ha leído y ha oído hablar de él la cultura popular, y así es como ha inspirado las imágenes artísticas de los siglos futuros.

A finales del primer siglo de nuestra era, en la isla de Patmos, el apóstol Juan (o en cualquier caso el autor del texto) tiene una visión y la cuenta siguiendo las reglas del género literario «visión» (o *apokalypsis*, revelación), común en la cultura hebrea.

Lucha contra las langostas, Apocalipsis de san Severo, siglo XI, París, Bibliothèque Nationale



El autor oye una voz que le manda escribir lo que verá y enviarlo a las siete iglesias de la provincia de Asia. Y ve siete candelabros de oro y en medio a uno semejante al hijo del hombre, con los cabellos blancos, los ojos de fuego y los pies incandescentes como bronce fundido, y la voz como estruendo de muchas aguas. Tiene en la mano derecha siete estrellas y de la boca le sale una espada. Y ve un trono, y sobre él ve a uno sentado, y el nimbo que rodea el trono es de aspecto semejante a una esmeralda. Alrededor del trono ve veinticuatro ancianos, y alrededor del trono cuatro seres vivientes, un león, un toro, un animal con rostro como de hombre y un águila en vuelo. Y a la derecha del que está sentado en el trono hay un rollo con siete sellos que nadie es digno de abrir. Hasta que aparece un Cordero con siete cuernos y siete ojos, adorado por los seres vivientes y por los ancianos y, una vez abierto el primer sello, aparece un caballo blanco montado por un caballero vencedor; abierto el segundo sello, surge un caballo rojo montado por uno que lleva una gran espada; abierto el tercero, se ve un caballo negro montado por uno que lleva una balanza; abierto el cuarto, un caballo bayo montado por la muerte; abierto el quinto, es el turno de los mártires; abierto el sexto, sobreviene un gran terremoto, el sol se vuelve negro y la luna de sangre, caen las estrellas y el cielo se retira como rollo que se enrolla. Antes de que se abra el séptimo sello, aparece la muchedumbre vestida de blanco de los elegidos por Dios, luego se abre el sello, y siete ángeles que están de pie ante Dios se preparan para tocar sus siete trompetas. Y a cada toque de una de las trompetas caen sobre la tierra granizo y fuego y la abrasan, la tercera parte del mar se convierte en sangre, mueren todas las criaturas, caen estrellas y se reducen en un tercio los planetas; se abre el pozo del abismo, y de él salen humo y langostas, como guerreros terribles guiados por el Ángel del Abismo; y cuatro ángeles, liberados del río Éufrates al que estaban atados, avanzan con innumerables tropas de gentes con corazas de fuego y caballos con cabezas de león, y muere la tercera parte de los habitantes de la tierra, herida por las colas de los caballos semejantes a serpientes, y por las bocas feroces. Al son de la séptima trompeta, mientras aparece el Arca de la Alianza, surge una mujer, vestida de sol y de luna, coronada por doce estrellas, y un dragón rojo, con siete cabezas coronadas de diademas, y diez cuernos; y un hijo que nace, arrebatado al cielo al lado de Dios. Se entabla una terrible batalla entre Miguel, los ángeles y el dragón, que es arrojado a la tierra e intenta atacar a la mujer, que huye gracias a la admirable intervención de las fuerzas naturales, mientras el dragón se detiene a la orilla del mar, y del mar surge una bestia con diez cuernos y siete cabezas, semejante a una pantera con patas de oso y boca de león, y con la tierra entera, que ahora la admira, mientras vomita terribles blasfemias contra Dios, guerrea contra los santos y los vence, ayudada por otra bestia surgida de la tierra, un falso profeta (que la tradición posterior identificará con el Anticristo) que convierte a todos los hombres en súcubos y esclavos de la primera bestia. Llega el momento de la primera rebelión: reaparece el Cordero con ciento



La meretriz de Babilonia,
Apocalipsis del Beato de
Burgo de Osma, siglo XI,
Archivo de la Catedral

Alberto Durero,
Los cuatro jinetes del
Apocalipsis, 1511, París,
Musée du Louvre



cuarenta y cuatro mil elegidos consagrados a la virginidad, ángeles que profetizan la caída de Babilonia; y llega sobre una nube blanca el juez supremo, que es semejante a hijo de hombre y lleva una hoz afilada como los ángeles que le ayudan, de modo que se produce una gran masacre punitiva. Completan la obra ángeles con siete plagas, la bestia es derrotada. Se abre en el cielo el tabernáculo del testimonio y los ángeles de las siete plagas llevan siete copas llenas de la ira de Dios, que derraman muerte y terror y úlceras malignas; el agua del mar y de los ríos se convierte en sangre, el sol abrasa a los supervivientes, las tinieblas y la sequedad atormentan a los seres vivos, mientras de la boca del dragón, de la bestia y del falso profeta surgen tres espíritus impuros semejantes a sapos. Estos reúnen a todos los reyes de la tierra y se produce la batalla decisiva entre las fuerzas del bien y las del mal, en el lugar llamado Armagedón. Aparece la prostituta sobre una bestia roja con siete cabezas y diez cuernos, llevando un cáliz lleno de todas sus abominaciones; pero será destruida por la rebelión de la multitud a la que había seducido. Cae Babilonia, y la ira de Dios destruye la ciudad. Los ángeles, los ancianos y los vivientes cantan la victoria de Dios, aparece en el cielo un guerrero sobre un caballo blanco, que conduce blancos ejércitos victoriosos, y todos juntos capturan a la



Tapices del Apocalipsis,
c. 1300, Angers

Página siguiente:

La bestia que surge
del mar, Apocalipsis
de Bamberg, ms. 140,
siglo xi, Staat
Bibliothek

bestia y la arrojan, junto con el falso profeta, a un lago de fuego que arde en azufre.

A continuación, en el capítulo 20 se dice que llega un ángel que encadena al dragón en el abismo, donde permanecerá durante *mil años*. Pasados los mil años, Satanás, el dragón, regresará para seducir a los pueblos, pero será derrotado por última vez y arrojado al abismo de azufre, con el falso profeta y la bestia. Cristo y sus bienaventurados reinarán mil años sobre la tierra. Tiene lugar, por último, el Juicio Final y aparece, bajada del cielo, la ciudad santa, la Jerusalén celestial, resplandeciente de oro y de piedras preciosas (esta espléndida visión, que merecería un capítulo aparte, es propia de una historia de la belleza). Es evidente cuál es el repertorio de criaturas monstruosas y sucesos tremendos que esta visión introdujo en el imaginario cristiano. Pero lo que ha generado siglos de discusiones es sobre todo la ambigüedad esencial del capítulo 20. Según una interpretación, el milenio en que el diablo permanece encadenado aún no ha comenzado y, por tanto, estamos todavía a la espera de una edad de oro. O bien, como interpretará Agustín, en la *Ciudad de Dios*, el milenio representa el período que va desde la Encarnación hasta el fin de la historia, por tanto, es el que se está ya viviendo. En este caso, la espera del milenio es sustituida por la espera de su fin, con los terrores que le sucederán, el retorno del diablo y de



su falso profeta, el Anticristo, la segunda venida de Cristo y el fin del mundo. La lectura del Apocalipsis llenó de angustias, justamente milenaristas, a quienes vivieron el final del primer milenio. La historia del Apocalipsis se mueve entre estas dos lecturas posibles con una alternancia de euforia y de desánimo y una sensación de espera perenne y de tensión por algo (maravilloso o tremendo) que ha de suceder. Ahora bien, el Apocalipsis y sus exégetas solamente habían hablado de todo esto: faltaba traducirlo a imágenes, que fueran comprensibles también para los iletrados. Entre todas las interpretaciones del texto de Juan, el mayor éxito lo obtiene un comentario desmesurado, centenares de páginas frente a las pocas decenas de que consta el texto interpretado: se encuentra *In Apocalipsin, Libri Duodecim* del Beato de Liébana (730-785), que escribe en la España visigoda en la corte del rey de Oviedo. No vale la pena enumerar las ingenuidades y confusiones de este comentario: tal vez su fascinación se ha debido precisamente a su excitada verbosidad. En cualquier caso, es copiado en numerosos manuscritos, adornado cada uno con espléndidas miniaturas (obras maestras del arte mozárabe), en una serie impresionante de códices de fabulosa belleza, producidos todos ellos entre los siglos x y xi. Estas miniaturas de los llamados «Beatos» inspirarán buena parte del arte figurativo medieval, sobre todo las esculturas de las iglesias románicas que se extendían a lo largo de las cuatro rutas de peregrinación a Santiago de Compostela, aunque también las de las catedrales góticas. Los portales y tímpanos utilizarán los temas apocalípticos del Cristo en el trono rodeado de los cuatro evangelistas, el Juicio Final y, por tanto, el infierno. En cambio, las imágenes diabólicas, los dragones del abismo, las bestias con siete cabezas y diez cuernos, y la prostituta de Babilonia sobre la bestia roja se difundirán por otras vías, a través de otros códices miniados y de diversos ciclos pictóricos.

De este modo, a partir de la traducción visual de un texto visionariamente espléndido (más allá de la promesa de gloria final con que termina), el miedo al final penetra en el imaginario medieval.

La influencia históricamente más visible del texto de Juan fue en cualquier caso de carácter social y político y tiene que ver con los llamados «terrores del milenio» y con el nacimiento de los movimientos milenaristas.

Durante mucho tiempo se creyó que, en la noche fatal del último 31 de diciembre del milenio, la humanidad estuvo velando en las iglesias en espera del fin del mundo para prorrumpir en cantos de alivio a la mañana siguiente, y sobre esta leyenda se extendieron los historiadores románticos. La realidad es que no solo no aparece huella alguna de estos terrores en los textos de la época, sino que las únicas fuentes a que se remitían sus defensores eran autores del siglo xvi. La gente humilde de la época no sabía ni siquiera que estaba viviendo en el año mil, porque todavía no era de uso común la fechación a partir del nacimiento de Cristo, y no del supuesto principio del mundo. Recientemente se ha sostenido que sí hubo terrores endémicos, pero subterráneos, en ambientes populares instigados por



Infierno, Conques, abadía de Sainte-Foy, siglo xii

Antes del fin

Vincent de Beauvais (siglos xii-xiii)
Speculum Historiale, XXXI, 111

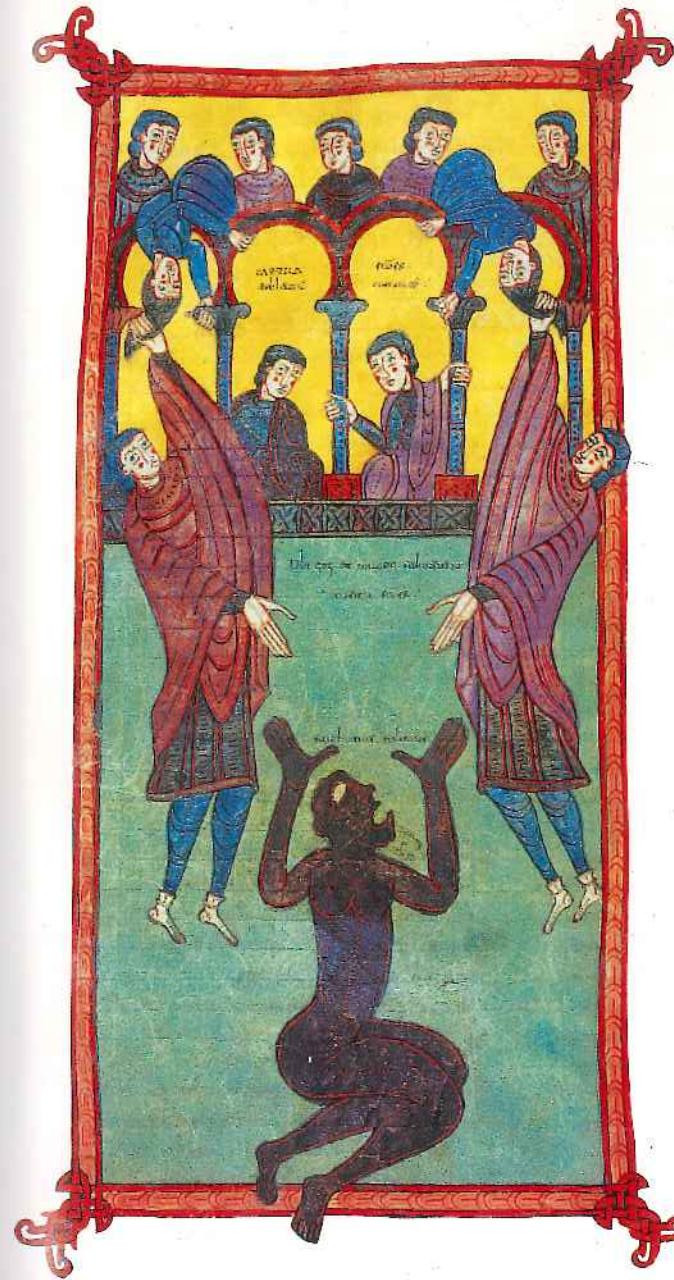
El primer día el mar se elevará cuarenta codos sobre las montañas y se erguirá de su superficie como un muro. El segundo, se hundirá tanto que a duras penas podrá verse. El tercero, los monstruos marinos apareciendo sobre la superficie del mar lanzarán rugidos hasta el cielo. El cuarto día, el mar y todas las aguas arderán en llamas. El quinto, de las hierbas y de los árboles se desprenderá un rocío de sangre. El sexto, se hundirán

los edificios. El séptimo, las piedras chocarán entre sí. El octavo, se producirá un terremoto universal. El noveno, la tierra quedará lisa. El décimo, los hombres saldrán de las cavernas y vagarán enloquecidos sin poder hablarse. El undécimo, resucitarán los huesos de los muertos. El duodécimo, caerán las estrellas. El décimo tercero, morirán los vivos supervivientes para resucitar con los muertos. El décimo cuarto, arderán cielos y tierra. El décimo quinto, habrá un cielo nuevo y una tierra nueva, y todos resucitarán.

predicadores sospechosos de herejía, y que por esto no hablaban de ellos los textos oficiales. En cualquier caso, muchos autores medievales, como **Radulphus Glaber**, escribieron si no sobre los terrores de aquel fatal fin de año, sí sobre los terrores milenaristas, y por tanto la preocupación angustiada por el fin del mundo ha ido aflorando a lo largo de la cultura medieval. Téngase en cuenta que para quienes vivían en unos siglos atormentados por las invasiones y las masacres que siguieron a la caída del Imperio romano la visión de Juan no era una fantasía mística, sino el retrato auténtico de lo que estaba sucediendo y la amenaza de lo que había de suceder aún.

Pero si las inquietudes anteriores al milenio las experimentaba pasivamente la población campesina incapaz de concebir ningún tipo de redención, en el nuevo milenio se dibuja toda una gama de diferencias sociales, y nuevas masas que hoy llamaríamos «subproletarias» ven en el Apocalipsis la promesa de un futuro mejor que se puede obtener a través de la revolución. El milenarismo genera movimientos místicos como el profetismo de Joaquín de Fiore (que habla de una comunidad de la igualdad que habrá de instaurar una edad de oro) y el rigorismo franciscano de los llamados «fraticelos»; no obstante, en distintos joaquinistas el paso a esta Tercera Edad se perfila a menudo como oposición al poder constituido y al mundo de la riqueza. Entonces la pulsión mística desemboca en la anarquía; el rigorismo y la corrupción, la sed de justicia y el banditismo caracterizarán a grupos de inquietos fascinados por un líder carismático, y de la inspiración apocalíptica solo emerge el gusto por la violencia purificadora, que con frecuencia se ejerce (para identificar a un representante del Anticristo) contra los judíos. A lo largo de los siglos han aparecido movimientos milenaristas, y todavía hoy, sobre todo en comunidades marginales, surgen movimientos de este tipo que en alguna ocasión hasta han llegado a incitar al suicidio colectivo. En cuanto al comienzo de la era moderna, bastaría recordar episodios como la revuelta de los campesinos durante la reforma protestante, que fue transformada por Thomas Müntzer (que se definía como la hoz que Dios había afilado para segar a los enemigos, y veía en Lutero a la Bestia y la prostituta de Babilonia) en la utopía de una sociedad igualitaria, o los *anabaptistas* de Münster, que llamaron a su ciudad Nueva Jerusalén, anunciaron la destrucción del mundo antes de Pascua, vieron en Juan de Leiden al Mesías de los últimos días, y murieron en una terrible masacre, que parecía salida de la imaginación de Juan en el Apocalipsis. Estos y otros movimientos nacían como reacción a los hechos terribles narrados por el vidente de Patmos, en un intento de superarlos materializando una época feliz en la que Satanás con sus obras y sus pompas fuese definitivamente derrotado. Que luego, a veces, los seguidores del Apocalipsis hayan cedido de nuevo a la fascinación de la Bestia y de su violencia, derramando otros ríos de sangre, es una prueba más de la capacidad de seducción de ese texto terrible.

Gog y Magog, Apocalipsis del Beato de Burgo de Osma, siglo XI, Archivo de la Catedral



En torno al milenio

Radulphus Glaber (siglos X-XI)
Historiae, IV, 9-10

Poco antes del año 1033 desde la encarnación de Cristo, esto es, mil años después de la pasión del Salvador, murieron en Occidente muchos personajes famosos (...) Poco tiempo después, en todo el mundo empezaron a sentirse los efectos de la carestía, y casi todo el género humano corrió peligro de muerte. En efecto, el tiempo se volvió tan inclemente que no se encontraba el momento propicio para la siembra ni el momento justo para la recolección, sobre todo a causa de las inundaciones. Los elementos parecían estar en guerra entre sí: no obstante, lo más seguro es que fuesen el instrumento de que Dios se servía para castigar el orgullo de los hombres (...) No hubo nadie que no se resintiera de la falta de alimento: los grandes señores y la gente de condición media igual que los pobres: todos estaban demacrados a causa del hambre (...)

Cuando ya no hubo animales ni pájaros que comer, los hombres, empujados por el terrible aguijón del hambre, se decidieron a alimentarse con todo tipo de carroñas y otras cosas cuya sola mención produce repugnancia. Algunos, para librarse de la muerte, recurrieron a las raíces de los árboles y a las hierbas de los ríos, pero en vano, porque no hay escapatoria posible a la cólera de Dios si no es en Dios mismo. Escuchar el relato de los horrores cometidos por los hombres en aquella época es estremecedor. ¡Ay de mí! Como pocas veces se ha podido oír a lo largo de la historia, el hambre rabiosa empujó entonces a los hombres a devorar carne humana. Los caminantes eran atacados por otros más robustos que ellos, y sus cuerpos, cortados a pedazos, se asaban en el fuego y se devoraban. También aquellos que se desplazaban de un país a otro con la esperanza de huir de la hambruna, durante la noche eran degollados y servían de alimento a quienes les habían hospedado. Muchos, además, atraían aparte a los niños mostrándoles un fruto o un huevo para poderlos degollar y comérselos. En muchos lugares, los cadáveres de los muertos eran desenterrados y servían también para aplacar el hambre. Esta rabia delirante llegó a tales excesos que las bestias solitarias corrían menos riesgo que los hombres de caer en manos de los perseguidores.

2. El infierno



Página siguiente:

Hans Memling, tríptico con el Juicio universal, detalle, 1467-1471, Danzíg, Muzeum Narodowe

Aunque finaliza con la visión de Satanás arrojado a los mundos infernales, de los que no saldrá nunca más, no es el Apocalipsis el que introdujo en el mundo cristiano la idea del infierno. Muchas religiones ya habían concebido mucho antes un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos. Al Hades pagano acude Demeter en busca de Perséfone raptada por el rey de los infiernos y desciende Orfeo para salvar a Eurídice, y en él se aventuran Ulises y Eneas. De un lugar de pena habla el Corán. En el Antiguo Testamento encontramos alusiones a una «morada de los muertos», aunque no se habla de penas y tormentos, mientras que más explícitos son los Evangelios, en los que se menciona el Abismo y sobre todo el Gehena y su fuego eterno, donde «habrá llanto y crujir de dientes». La Edad Media abunda en descripciones de los infiernos y en relatos de viajes infernales, desde la *Navegación de San Brandán* a la *Visión de Tundal*, de la *Babilonia infernal*, de Giacomino de Verona, al *Libro de las tres escrituras*, de Bonvesin de la Riva. En todos estos, en Virgilio (*Eneida*, VI) y probablemente también en la tradición árabe (se cita un **Libro de la escala** del siglo VIII, donde se cuenta un viaje de Mahoma a los reinos de ultratumba), se inspirará **Dante** para escribir su *Infierno*. Texto capital para una historia de todas las monstruosidades, repertorio de múltiples deformidades (Minos, las Furias, las Erinias, Gerión, Lucifer, con cabeza de tres caras y seis enormes alas de murciélago) y relato de terribles torturas, de los indolentes que corren desnudos picados por abejas y moscones, a los glotones azotados por la lluvia y descuartizados por Cerbero, de los herejes que yacen en sepulcros ardientes a los violentos sumergidos en un río de sangre hirviendo, de los blasfemadores, sodomitas y usureros perseguidos por lluvias de fuego a los aduladores inmersos en el estiércol, desde los simoníacos sumergidos cabeza abajo con los pies en llamas a los barateros sumergidos en pez hirviendo y aguijoneados por los diablos, de los hipócritas cubiertos por capas de plomo a los ladrones transformados en reptiles, a los falsarios afectados de sarna y lepra, a los traidores aprisionados en el hielo... Por influencia tanto de la literatura apocalíptica como de los distintos relatos de viajes infernales, proliferarán en las iglesias románicas y en las catedrales góticas, en las miniaturas y en los frescos, todas esas representaciones que recuerdan día a día al fiel las penas que aguardan al pecador. El infierno seguirá obsesionando en los siglos siguientes, y en los sermones cuaresmales





Maestro de Catalina de Clèves, *La boca del infierno*, ms. 945, fol. 168v, c. 1440, Nueva York, Pierpont Morgan Library

El infierno en el Antiguo Testamento

Salmo 9,18

Los malvados retornan al *šeol* y así todas las gentes que se olvidan de Dios.

Job 21,13.

Y sus días acaban en la dicha, descenden plácidamente al *šeol*.

Isaías 5,14.

Por eso ensancha sus fauces el *šeol* abre su boca sin medida: allí bajará su nobleza y su plebe, con su bullicio y sus regocijos.

Isaías 14,3, 9, 11.

Entonarás esta canción al rey de Babel y dirás: ... El *šeol* allá abajo se agita por ti saliendo a tu encuentro; despierta por ti a las sombras...

¡Derribado ha sido tu orgullo al *šeol*, el sonido de tus arpas!

Ezequiel 26,20.

Entonces te haré bajar con los que bajan a la fosa, con los hombres de otro tiempo; te obligaré a residir en el país de los abismos, entre ruinas sempiternas, con los que bajan a la fosa.

El infierno en los Evangelios

Mateo 5,22

Pero yo os digo: Todo el que se enoje contra su hermano, comparecerá ante el tribunal; y el que diga a su hermano estúpido, comparecerá ante el sanedrín; y el que le diga renegado, comparecerá para la gehenna del fuego.

Mateo 11,23

Y tú, Cafarnaúm, ¿es que te van a encumbrar hasta el cielo? ¡Hasta el infierno serás precipitada!

Mateo 13,40

Pues lo mismo que se recoge la cizaña y se quema en el fuego, así sucederá al final de los tiempos.

Mateo 13,42

Y los arrojarán al horno del fuego. Allí será el llanto y el rechinar de dientes.

Mateo 18,8

Si tu mano o tu pie es para ti ocasión de pecado, córtatelo y arrójalo lejos de ti; mejor es para ti entrar manco o cojo en la vida que, conservando las dos manos o los dos pies, ser arrojado al fuego eterno.

Mateo 22,13

Entonces el rey dijo a los sirvientes: «Atadlo de pies y manos y arrojadlo a la oscuridad. Allí será el llanto y el rechinar de dientes».

Mateo 23,33

¡Serpientes, raza de víboras! ¿Cómo escaparéis a la condenación de la gehenna?

Mateo 25,41

Entonces dirá también el rey a los de la izquierda: «Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno que está preparado para el diablo y sus ángeles».

Mateo 25,46

Y estos irán a un castigo eterno, pero los justos a una vida eterna.

Marcos 3,29

Pero quien blasfemare contra el Espíritu Santo jamás tendrá perdón, sino que siempre llevará consigo su pecado.

Marcos 9,43

Y si tu mano es para ti ocasión de pecado, córtatela; mejor es para ti entrar manco en la vida que, conservando las dos manos, ir a la gehenna, al fuego inextinguible. Y si tu pie es para ti ocasión de pecado, córtatelo; mejor es para ti entrar cojo en la vida que, conservando los dos pies, ser arrojado a la gehenna. Y si tu ojo es para ti ocasión de pecado, sácatelo; mejor es para ti entrar tuerto en el reino de Dios que, conservando los dos ojos, ser arrojado a la gehenna, donde su gusano no muere y el fuego no se extingue.

Marcos 9,48

Donde su gusano no muere y el fuego no se extingue.

Juan 5,29

Y los que hicieron el bien saldrán para resurrección de vida; los que hicieron el mal, para resurrección de condena.

El infierno de san Brandán

Navigatio San Brandano, 24, (siglo X)

Habiendo sido arrastrados allí por el Aquilón, vieron una isla que estaba llena de piedras grandes y era una isla muy sucia y no había árboles ni hojas ni hierbas ni flores ni frutos, sino que estaba toda llena de fraguas y de herreros; y cada fragua tenía su herrero, tenía todas las herramientas que son propias del herrero, sus fraguas ardían como hornos abrasadores y cada uno de los herreros martilleaba con tanta fuerza y con tanto estruendo que, si no hubiese otro infierno, aquel les habría parecido excesivo. (...) Y llegaba a oídos de los hermanos un desmesurado viento y ruido de martillos, y los martillos golpeaban sobre los yunques. Y al oír san Brandán este ruido comenzó a santiguarse y dijo así: «Oh Señor Dios, debemos escapar de esta isla, si es tu voluntad». Y habiendo hablado así, al instante llegó junto a ellos un hombre de esta isla, que era viejo y tenía una barba muy larga, y era negro y peludo como un cerdo, y despedía un fuerte hedor. Y así, en cuanto estos siervos de Dios le vieron, este hombre retrocedió rápidamente, y el abad se santiguó y se encomendó a Dios y dijo así: «Hijos míos, izad más alta la vela y

naveguemos más rápido a fin de que podamos huir de esta isla, que es mal lugar».

Y habiendo dicho estas cosas, esto es, palabras, inmediatamente se presentó un viejo barbudo a la orilla del mar y llevaba en la mano unas tenazas y una pala de hierro ardiente de fuego, y viendo que la nave partía les arrojó aquella pala de hierro, pero quiso Dios que no les alcanzara, y allí donde cayó hirvió el agua a borbotones. Y habiendo contemplado este suceso vieron en la orilla una gran multitud de hombres sucios como el primero; y cada uno de ellos llevaba en la mano una gran maza ardiendo y apestaba fuertemente. Y les arrojaron estas mazas y aún otras, pero ninguna les alcanzó, aunque olía muy mal y el agua estuvo hirviendo durante tres días; también vimos arder aquella isla con gran fuerza y los hermanos oían grandes gritos y ruidos procedentes de aquella sucia gente. Y san Brandán confortaba a todos sus hermanos y decía: «No temáis, hijos míos, Dios nuestro señor es y será nuestra defensa, quiero que sepáis que estamos en los alrededores del infierno y esta isla es una de las suyas, y habéis visto sus signos y por eso debéis rezar devotamente a fin de que no debamos temer estas cosas».

Nicola Pisano, *El infierno*, 1260, Baptisterio, Pisa





Gustave Doré,
Gerión por Dante,
L'Enfer, París,
Hachette, 1861

Gerión

Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, XVII, 7-27
Y aquella sucia imagen de la trola
vínose, adelantó cabeza y busto,
pero en la orilla no posó la cola.
Su cara era una cara de hombre justo,
tal eran sus facciones de tranquilas,
y el resto una serpiente de dar susto.
El pelo le llegaba a las axilas
en sus dos garras; dorso, pecho y lado
ornaban de escudetes prietas filas. (...)
La cola en el vacío se agitaba,
levantando la horquilla venenosa
que a guisa de escorpión la punta armaba.

Una monstruosa metamorfosis

Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, XXV, 49, ss.
Mientras tengo en los tres puestos los ojos
a uno una sierpe con seis pies se lanza
y se le enrosca en lazos nada flojos.
Con los del medio apriétase a su panza;
con el par anterior los brazos prende
y a morderle los pómulos alcanza;
los pies de atrás sobre los muslos tiende,
por la entrepierna mete bien la cola
y atrás, arriba del riñón, la extiende (...)
Fundidos entre sí cual blanda cera,
entre ambos hubo en la color trasiego:
ninguno parecía ya lo que era. (...)
Las cabezas que en una se han trocado,
engendran con las dos figuras mixtas
una faz en que dos se han fusionado.
Cuatro brazos dan dos. Hay imprevistas
partes: piernas y cuanto da motivo
a vientre y torso hace formas nunca vistas.
Borrado todo aspecto primitivo,
dos y nadie en su imagen pervertida,
se fue el monstruoso con lento andar furtivo.
Como cambia el lagarto su guarida,
de seto a seto, cuando el sol calienta,
y finge un rayo en la veloz huida,
así se lanza en agresión violenta
sobre los otros sierpecilla ardiente,
lívica y negra igual que la pimienta;
y allí do está la primitiva fuente
de humana nutrición, a uno lacera,
quedando luego en posición yacente.
El herido miró y ni habló siquiera,
sino que, los pies quietos, bostezaba,
como si sueño o fiebre le invadiera. (...)
Las piernas de él, con muslos y rodilla,
se juntaron, y luego la juntura
cabe decir que por su ausencia brilla.
Tomó la cola hendida la figura
que se perdía en él, y su pelleja
se hizo blanda, a la vez que la otra dura.
Vi entrar los brazos por la axila aneja
y los pies cortos de la bicha innoble
irse alargando en proporción pareja.
Luego los pies de atrás, ya no en desdoble,
van el miembro a formar que el hombre ceda,
y el del mísero se hace pata doble. (...)
El erecto a las sienes retraía
el hocico, y de cuanto a sobrar vino
surgió en el carrillar la orejería:
lo que atrás no corrió, del serpentino
morro se hizo nariz, con su moñete
y labio que engrosó cuanto convino.
El rostro avanza el otro como ariete
y mete las orejas por la testa,
igual que el caracol sus cuernos mete;
la lengua, antes unida y a hablar presta,
se hiende en dos, al paso que la hendida
se cierra; ya del humo nada resta.



Fra Angelico, *Juicio universal*, 1430-1435,
Florence, Museo di
San Marco

El viaje infernal de Mahoma

Libro de la escala, 79 (siglo VIII)
Y cuando Gabriel hubo acabado su
relación, yo, Mahoma, profeta y nuncio de
Dios, vi a los pecadores atormentados en
el infierno de formas muy diversas, por lo
que en mi corazón sentí una piedad tan
grande que de la angustia comencé a
sudar; y vi entre los condenados a algunos
a los que habían amputado los labios con
tenazas al rojo vivo. Y entonces le pregunté
a Gabriel quiénes eran. Y él me respondió
que eran los que profieren palabras para
sembrar discordia entre las gentes. Y otros,
a quienes se les había amputado la lengua,
eran los que habían prestado falso
testimonio. Vi a otros colgados por el
miembro de ganchos de fuego, y eran los
que en vida habían cometido adulterio.
Y después vi una gran multitud de mujeres,
en número casi increíble, y todas estaban
colgadas por la matriz de grandes vigas
incandescentes. Y estas pendían de
cadenas de fuego, tan abrasadoras que
nadie sería capaz de expresarlo. Y yo le
pregunté a Gabriel quiénes eran aquellas
mujeres. Y él me respondió que eran
meretrices que nunca habían renunciado
a la fornicación y a la lujuria.
Y vi además a muchos hombres de aspecto
bellísimo y muy bien vestidos. Y comprendí
que eran los ricos, y ardían todos en el

fuego. Y pregunté a Gabriel por qué ardían
de aquel modo, ya que sabía bien que
daban muchas limosnas a los pobres.
Y Gabriel me respondió que aun siendo
caritativos, estaban llenos de soberbia y
trataban de modo injusto a la gente sencilla.
Y así vi a todos los pecadores, cada uno
atormentado con suplicios distintos, según
sus pecados particulares.

Cerbero

Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, VI, 13-18
Cerbero, fiera cruel, torpe y diversa,
ladra trífauce, mientras la hostiliza,
contra la gente que aquí yace inmersa.
Tiene pelambre hirsuta, de ojeriza
rojos ojos, gran vientre, uñas manos
con que a las almas hiere, rasga y triza.

Furias

Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno, IX, 34-42
Aún dijo más que no guardé en la mente,
pues tenía prendida la mirada
en la alta torre de la cima ardiente,
donde vi, de manera inesperada,
tres Furias asomar, ensangrecidas,
femeninas de aspecto más que nada.
De hidras verdosas por doquier ceñidas,
por cabello con sierpes y cerastas
se adornaban las sienes maldecidas.

Tormentos infernales

Romolo Marchelli

Prediche quaresimali (1682)

Dios, para atormentar más a los condenados, se ha hecho destilador, y en los alambiques del infierno encierra los padecimientos del hambre más rabiosa, de la sed más ardiente, del frío más helado, del ardor más abrasador; los tormentos de los que fueron degollados por la espada, colgados en la horca, quemados por las llamas y despedazados por las fieras; las carnes comidas en vivo por los gusanos, devoradas por las serpientes, desolladas con una navaja, desgarradas por púas; las flechas de los Sebastianes, las parrillas de los Lorenzos, los toros de los Eustaquios, los leones de los Ignacios; y pechos arrancados y huesos quebrados y articulaciones desarticuladas y miembros desmembrados; todos los sufrimientos más agudos, todas las angustias más violentas, todos los dolores más fuertes, todas las agonías más largas y todas las muertes más lentas, más fatigosas, más atroces. Y alambicando todos estos ingredientes elabora con ellos un destilado, cuyas gotas contienen la quintaesencia refinada de todos los dolores, de modo que cada llama, cada carbón, hasta cada chispa de aquel fuego contiene en sí destilados en un solo tormento todos los tormentos.

San Alfonso María de Liguorio
Preparación para la muerte,
consideración XXVI (1758)
¿Qué es el infierno? El lugar de los tormentos (...) Y donde aquel sentido que más hubiere servido de medio para ofender a Dios será más gravemente atormentado (...) Será atormentado el olfato. ¿Qué castigo sería encontrarse encerrado en una habitación con un cadáver fétido? (...) Pues el condenado ha de estar siempre entre millones de réprobos, vivos para la pena, pero cadáveres hediondos por la pestilencia que arrojarán de sí. (...) Mucho más penan (digo) por el hedor, por los gritos y por la estrechez; porque estarán en el infierno amontonados y oprimidos como ovejas en tiempo

de invierno (...) Padecerán asimismo el tormento de la inmovilidad (...) Tal como caiga el condenado en el infierno el día final, así tendrá que permanecer sin cambiar de lugar y sin poder mover ni pie ni mano, mientras Dios sea Dios. Será atormentado el oído con lamentos continuos y llantos de aquellos pobres desesperados y por el horroroso estruendo que los demonios producirán (...) ¿Qué tormento cuando queremos dormir y oímos gemidos de enfermos, llanto de niños o ladridos de algún perro! ¡Infelices réprobos, que han de oír continuamente por toda la eternidad esos ruidos y los gritos de los condenados! Será atormentado el estómago con el hambre; tendrá el condenado un hambre canina (...) Pero no habrá allí ni una migaja de pan. Padecerá además una sed abrasadora, que no se saciaría con toda el agua del mar; pero no se le dará ni una gota: una gota pedía Epulón, pero todavía no la ha obtenido, ni la obtendrá jamás, jamás (...) El castigo que más atormenta al condenado es el fuego del infierno, que atormenta el tacto (...) Incluso en este mundo el castigo del fuego es el peor de todos; pero hay tal diferencia entre nuestro fuego y el del infierno que, según dice san Agustín, el nuestro parece pintado (...) El réprobo estará dentro de las llamas, rodeado de ellas por todas partes, como leño en el horno. Y esas llamas no estarán tan solo en derredor del réprobo, sino que penetrarán dentro de él, en sus mismas entrañas, para atormentarle. Su cuerpo se volverá pura llama; arderán las vísceras en el vientre, el corazón en el pecho, el cerebro en la cabeza, la sangre en las venas, la médula en los huesos: todo condenado se convertirá en un horno ardiente (...) Si el infierno no fuese eterno no sería infierno. La pena que dura poco no es gran pena. A ese enfermo se le saja un tumor, a ese otro se le quema una llaga; es grande el dolor, pero como acaba en breve no es un gran tormento. Pero ¿qué castigo sería si ese corte o esa quemadura continuara sin tregua semanas o

meses? Cuando el dolor dura mucho, aunque sea muy leve, como un dolor de ojos o un dolor de muelas, se hace insoportable. Y no ya los dolores, sino aun los placeres y diversiones duraderos en demasía, una comedia, un concierto continuados sin interrupción nos causarían mucho tedio. ¿Y si durasen un mes, o un año? ¿Qué sucederá, pues, en el infierno, donde no es música, ni comedia lo que siempre se oye, ni leve dolor el que se padece, ni ligera herida o breve quemadura de candente hierro lo que atormenta, sino todos los males, todos los dolores, no por tiempo limitado, sino por toda la eternidad? (...) La muerte en esta vida es la cosa más temida por los pecadores, pero en el infierno será la más desecada... ¿Y cuánto durará tanta desdicha? Siempre, siempre. (...) Preguntarán los réprobos a los demonios: ¿Va muy avanzada la noche?... ¿Cuándo amanecerá? ¿Cuándo acabarán estas tinieblas, estos llantos, este hedor, estas llamas, estos tormentos? Y ellos les responden: «Nunca, nunca». ¿Y cuánto han de durar? «Siempre, siempre».

Infierno moderno

Jean-Paul Sartre

A puerta cerrada (1945)

INÉS (lo mira sin miedo pero con una inmensa sorpresa): ¡Ah! (Pausa) ¡Espera! ¡He comprendido; ya sé por qué nos metieron juntos! GARCIN: Tenga cuidado con lo que va a decir.
INÉS: Ya verán qué tontería. ¡Una verdadera tontería! No hay tortura física, ¿verdad? Y sin embargo estamos en el infierno. Y no ha de venir nadie. Nadie. Nos quedaremos hasta el fin solos y juntos. ¿No es así? En suma, alguien falta aquí: el verdugo. GARCIN: (a media voz): Ya lo sé.
INÉS: Bueno, pues han hecho una economía de personal. Eso es todo. Los mismos clientes se ocupan del servicio, como en los restaurantes cooperativos. ESTELLE: ¿Qué quiere usted decir?
INÉS: El verdugo es cada uno para los otros dos.

Lucas de Leiden, *Tríptico del Juicio final*, detalle, 1527, Leiden, Museo Municipal de Lakenhal



barrocos (véanse los textos de Marchelli y de san Alfonso María de Liguorio) se aterroriza al fiel con una descripción de los tormentos infernales que supera la violencia dantesca, entre otras cosas porque no está redimida por la inspiración artística. La idea del infierno vuelve incluso en clave existencialista y atea cuando en nuestros días Sartre, en *A puerta cerrada*, representa un infierno contemporáneo: aunque en vida somos definidos por los otros, por su mirada inmisericorde que pone al descubierto nuestra indignidad y nuestra vergüenza, podemos hacernos la ilusión de que los otros no nos vean realmente tal como somos. En cambio, en el infierno sartriano (una habitación de hotel con la luz siempre encendida y la puerta cerrada, donde han de convivir eternamente tres personas que nunca se habían visto) es imposible escapar a la mirada de los otros y se vive tan solo de su desprecio. Uno de los personajes grita: «¡Abran! ¡Abran, pues! Lo acepto todo: los borceguíes, las tenazas, el plomo derretido, el garrote, todo lo que quema, todo lo que desgarrar; quiero padecer de veras...». Pero en vano: «No hay necesidad de parrillas; el infierno son los Demás».



3. Las metamorfosis del diablo

En el centro del infierno está Lucifer, o Satanás, como quiera llamarse. Pero Satanás, el diablo, el demonio, aparecen incluso antes. Distintos tipos de demonios, como seres intermedios que a veces son benévolos y a veces malvados y, cuando son malvados, de aspecto monstruoso (también en el Apocalipsis los «ángeles» tanto son ayudantes de Dios como ayudantes del demonio), existían en diferentes culturas: en Egipto el monstruo Ammut, híbrido de cocodrilo, leopardo e hipopótamo, devora a los culpables en el más allá; aparecen seres de rasgos bestiales en la cultura mesopotámica; en distintas variantes de religión dualista existe un Principio del Mal que se opone al Principio del Bien. Aparece el diablo como Al-Saitan en la cultura islámica, descrito con atributos de animal, y también aparecen demonios tentadores, los *gûl*, que adoptan el aspecto de mujeres bellísimas. En cuanto a la cultura hebrea, que influye directamente en la cristiana, en el Génesis el diablo tienta a Eva en forma de serpiente, y en la tradición, interpretando algunos textos bíblicos que parecen referirse a otro ser, como **Isaías** y Ezequiel, estaba presente al principio del mundo como Ángel Rebelde, arrojado por Dios al infierno. En la Biblia también se menciona a Lilith, monstruo femenino de origen babilonio, que en la tradición judía se convierte en demonio femenino con rostro de mujer, largos cabellos y alas, y que en la tradición cabalística (*Alfabeto de Ben Sira*, siglos VIII-IX) se consideró la primera mujer de Adán, transformada más tarde en demonio.

Podría añadirse el Demonio Meridiano del salmo 91, que al principio aparece como ángel exterminador pero que en la tradición monástica se convertirá en el demonio de la carne, y las numerosas alusiones a Satanás en diversos pasajes, donde aparece a veces como el Calumniador, el Opositor, el que pretende poner a prueba a Job, el Asmodeo en *Tobías*. En el Libro de la sabiduría (2,24) se dice: «Dios creó al hombre para la incorrupción, y lo hizo a su imagen y semejanza, mas por envidia del diablo entró la muerte en el mundo».

En los Evangelios el diablo solo se describe por los efectos que provoca, pero además de tentar a Jesús es expulsado varias veces del cuerpo de los endemoniados, es citado por Jesús y definido de distintas maneras como el Maligno, el Enemigo, Belcebú, el Mentiroso, el Príncipe de este mundo.



Lucifer, Codex
Altonensis, fol. 48r,
siglo XIV

La caída del rey de Babilonia

Isaías 14,12-21

¡Cómo has caído del cielo, lucero brillante, estrella matutina, derribado por tierra, vencedor de naciones! Tú que decías en tu corazón: Subiré a los cielos, por cima de los astros de Dios elevaré mi trono; me sentaré en el monte de la Asamblea, en el límite extremo del norte. Subiré sobre las alturas de las nubes, me igualaré al Altísimo. ¡Pero al *šeol* has sido derribado, al límite extremo del pozo!

Batalla entre Miguel y el dragón

Apocalipsis 12,1-5; 12,7-9

Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas

sobre su cabeza. Está encinta y grita por los dolores del parto y por las angustias del alumbramiento. Y apareció otra señal en el cielo: un gran dragón de un rojo encendido, que tenía siete cabezas y diez cuernos; y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola barre la tercera parte de las estrellas del cielo y las arroja a la tierra. El dragón se detuvo ante la mujer que estaba a punto de alumbrar, para devorar a su hijo cuando lo diese a luz. [...] Y hubo una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles se levantaron a luchar contra el dragón. El dragón presentó batalla y también sus ángeles. Pero no prevaleció ni hubo lugar para ellos en el cielo. Fue arrojado el gran dragón, la antigua serpiente, el que se llama diablo y Satanás, el que seduce al universo entero.

Parece obvio, también por razones tradicionales, que el diablo ha de ser feo. Como tal es evocado por san Pedro («hermanos, sed sobrios y vigilad, porque vuestro enemigo, el diablo, como un león rugiente, os rodea buscando a quién devorar»), es descrito bajo forma de animales en las vidas de los eremitas y va invadiendo, en un *crescendo* de monstruosidad, la literatura patrística y medieval, especialmente la de carácter devocional.

El diablo se le aparece a **Radulphus Glaber**; multitud de diablos aparecen en relatos de viajes a países exóticos como en **Mandeville**, y durante varios siglos circulan leyendas piadosas sobre el «pacto con el diablo»: el diablo tienta al buen cristiano, le hace firmar un pacto que hoy llamaríamos faustiano, aunque luego el cristiano suele escapar a sus insidias.

De un pacto con el diablo habla la leyenda medieval de Cipriano, un joven pagano que, para poder poseer a la muchacha amada, Giustina, vende su alma al diablo; finalmente, conmovido por la fe de la muchacha, se convierte y se encamina con ella al martirio. El tema lo recuperará más tarde Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso* (1637). Una de sus versiones populares de mayor éxito fue desde los primeros siglos cristianos la *Leyenda de Teófilo*: el protagonista, diácono en Cilicia, calumniado ante su obispo, se ve privado de su dignidad. Para recuperarla, gracias a la ayuda de un mago judío, Teófilo acude al diablo, que le pide que le venda su alma y reniegue de Cristo y de la Virgen. Una vez firmado el pacto, Teófilo recupera su cargo. Tras siete años vividos como pecador, se arrepiente y durante cuarenta días implora a la Virgen, que intercede ante su hijo, logra obtener del diablo el pergamino fatal y se lo devuelve. Teófilo lo quema y da testimonio público de su error y del milagro. La leyenda de Teófilo se encuentra en Pablo Diácono, en el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, en la *Leyenda áurea* de Jacobo de Voragine, en un poema de Rosvita, en Rutebeuf y en la literatura inglesa y española, por no hablar de su reaparición en el Fausto goethiano. En el tímpano de la iglesia románica de Souillac se encuentra una de las representaciones más expresivas del milagro de Teófilo, con una secuencia de imágenes (considerada una anticipación del cómic) que marca el desarrollo del hecho: abajo, a la izquierda, el diablo ofrece el pergamino a Teófilo; a la derecha, el diácono lo firma y arriba aparece la Virgen que desciende de los cielos para quitarle el documento al diablo.

En esta escultura el diablo ya es feo pero, teniendo en cuenta las imágenes de este período, todavía no está representado con toda su fealdad, y en un mosaico de S. Apolinar Nuevo en Ravena, fechado en torno al 520, está encarnado en un ángel rubio. Comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago.

El diablo con toda su monstruosidad no solo domina aterrador en miniaturas y frescos, sino que había sido ya vívidamente evocado en los relatos de las tentaciones sufridas por los eremitas (véase por ejemplo la *Vida de san Antonio* de **Atanasio de Alejandría**). En estos textos adopta

Acta Sanctorum

De aspecto fiero, de forma terrible, de cabeza grande, de cuello largo, de rostro pálido, de barba escualida, de orejas peludas, de frente torva, de ojos fieros, de boca fétida, de dientes equinos, de boca que despide llamas, de fauces torvas, de labio grueso, de voz terrorífica, de melena chamuscada, de boca hinchada, de pecho prominente, de fémur desigual, de piernas torcidas, de talón abultado.

Radulphus Glaber y el diablo

Radulphus Glaber (siglos X-XI)

Crónicas, V, 2

Hechos de este tipo me han ocurrido muchas veces, por voluntad de Dios, incluso en tiempos bastante recientes. Cuando residía en el monasterio del beato mártir Leodegario en Champeaux, una noche, antes de la hora de matines, se me apareció a los pies de la cama una figura de hombrecillo de aspecto tenebroso. Por lo que pude distinguir, era de baja estatura, cuello delgado, rostro demacrado, ojos negrísimos, frente arrugada, nariz aplastada, boca sobresaliente, labios abultados, mentón estrecho y afilado, barba de chivo, orejas peludas y puntiagudas, cabellos

erizados y desgrefiados, dentadura canina, cráneo alargado, pecho prominente, espalda jorobada, nalgas agitadas, ropas mugrientas; estaba jadeante y con todo el cuerpo convulso. Asió un extremo del jergón donde yo yacía y sacudió el lecho con terrible violencia; luego habló: «No seguirás en este lugar».

Al despertarme sobresaltado por el espanto, como ocurre a veces, vi al ser que he descrito. Haciendo rechinar los dientes, repitió varias veces: «No seguirás en este lugar». Salté del lecho a toda prisa y corrí al monasterio donde, arrojándome a los pies del altar del santísimo padre Benito, permanecí un buen rato lleno de terror. Hacía grandes esfuerzos por recordar todas las faltas y los pecados graves que voluntariamente o por descuido había cometido desde la niñez. Y puesto que ni el temor ni el amor a Dios me habían inducido nunca a la penitencia ni a la reparación de todas estas culpas, yacía doliente y confuso y no se me ocurría otra cosa que pronunciar estas simples palabras: «Señor Jesús, que has venido para la salvación de los pecadores, en virtud de tu inmensa misericordia ¡ten piedad de mí!».

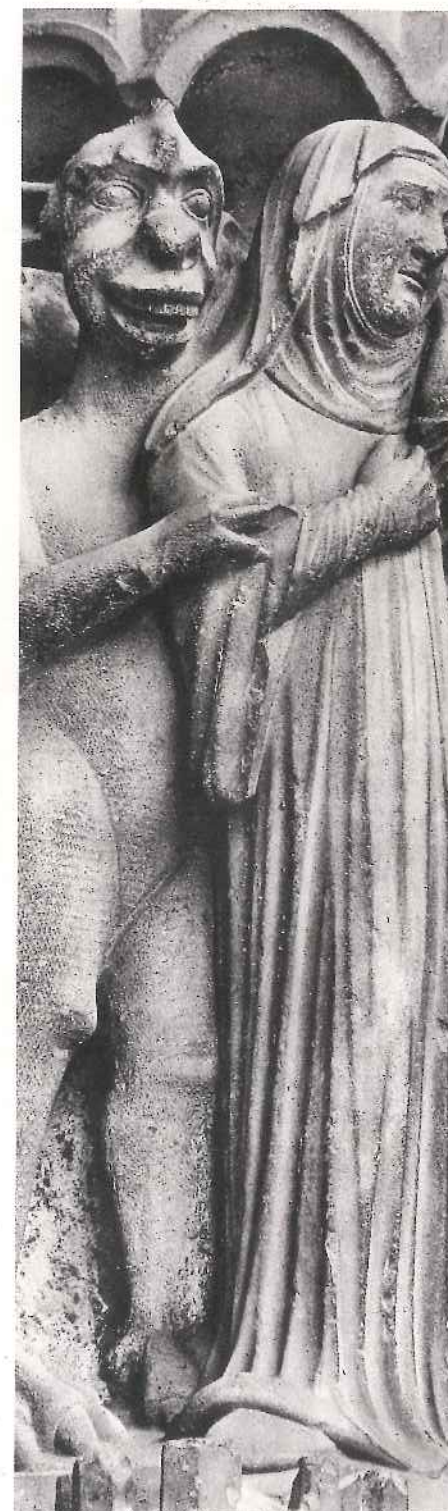
Teófilo hace un pacto con el diablo, siglo XII, Tímpano de Souillac



Jacques Le Grant,
*Le livre des bonnes
 moeurs*, ms. 297,
 f. 109v, siglo xv,
 Chantilly,
 Musée Condé



*El demonio se
 lleva a una monja,
 catedral de
 Chartres, portal sur,
 siglo XIII*



El valle de los diablos

John Mandeville

Libro de las maravillas del mundo (c. 1366)

Junto a la isla de Malazgirt, en el lado izquierdo, en las cercanías del río Ganges, existe un prodigio. Surge entre las montañas un valle, que se extiende a lo largo de cuatro millas (...) Este valle está completamente atestado de diablos y siempre lo ha estado. La gente de los alrededores dice que es una de las vías de acceso al infierno. En ese valle hay mucho oro y mucha plata, y por eso muchos incrédulos, aunque también muchos cristianos, se adentran en él con la finalidad de apropiarse de ese tesoro. Pero pocos son los que regresan, especialmente entre los incrédulos más que entre los cristianos, porque aquellos son estrangulados inmediatamente por los diablos. En medio de ese valle, bajo un peñasco, aparece una cabeza con el rostro de un diablo de carne y hueso, realmente horrible y espantosa a la vista. Solo se ve la cabeza, hasta los hombros: (...) Mira con ojos penetrantes y horribles, en continuo movimiento y centelleantes como el fuego, y cambia y transforma la expresión tan a menudo, de forma tan espeluznante que le quita a cualquiera las ganas de acercarse. De él se desprende, además, un fétido vapor abrasador, tan abominable que nadie podría soportarlo jamás. Solo los buenos cristianos, firmes en su fe, pueden entrar en aquel valle sin peligro. Es preciso, no obstante, que antes se confiesen y sean bendecidos con el signo de la santa cruz, de modo que los demonios no tengan ningún poder sobre ellos. Aunque no corren peligro, esto no significa que no tengan miedo cuando se encuentran en presencia de diablos de carne y hueso, que les rodean atacándoles y amenazándoles, por tierra y por aire, y les aterrorizan con ruido de truenos y tempestades. No obstante, su mayor temor es que Dios se enfurezca porque actuamos en contra de su voluntad. Sabed que, cuando mis compañeros y yo llegamos a ese valle, nos asaltaron grandes dudas sobre si continuar o no, sobre si entregamos a la aventura o a la divina protección. Algunos compañeros estuvieron de acuerdo en entrar, otros no. Fuimos catorce los que entramos en el valle, pero salimos solamente nueve. Nunca hemos llegado a saber si nuestros compañeros se perdieron o si retrocedieron por miedo. Nosotros pasamos por aquel valle y encontramos oro y plata, piedras preciosas y magníficas joyas, por todas partes y en abundancia, o al menos así nos lo parecía.



Bernardo Parentino,
Las tentaciones de san Antonio, c. 1490, Roma,
Galleria Doria Pamphili

Las tentaciones de san Antonio

Atanasio de Alejandría (siglo IV)
Vida de san Antonio

En primer lugar (el demonio) intentó apartarlo de su penitencia susurrándole recuerdos de su riqueza, el afecto por su hermana, el amor al dinero y a la gloria, los variados placeres de la mesa y otras comodidades de la vida y, finalmente, las penalidades de la virtud, sugiriéndole que su cuerpo se pondría enfermo, y la duración de sus sacrificios (...) Y una noche adoptó forma de mujer imitando sus actos para seducirlo. Y el lugar se llenó de repente de formas de leones, osos, leopardos, toros, serpientes, víboras, escorpiones y lobos, y cada uno de esos animales se movía según su naturaleza. El león rugía, impaciente por atacar, el toro parecía arremeter con los cuernos, la serpiente se contorsionaba pero era incapaz de aproximarse, y el lobo parecía lanzarse pero luego se detenía... Todos los ruidos de aquellas apariciones, con sus alaridos rabiosos, infundían espanto. Porque los demonios saben hacer de todo: parlotean, confunden, se fingen inocentes para engañar a los incautos, producen estrépito, ríen como locos, y silban, pero si no se les presta atención inmediatamente lloran y se lamentan derrotados (...)

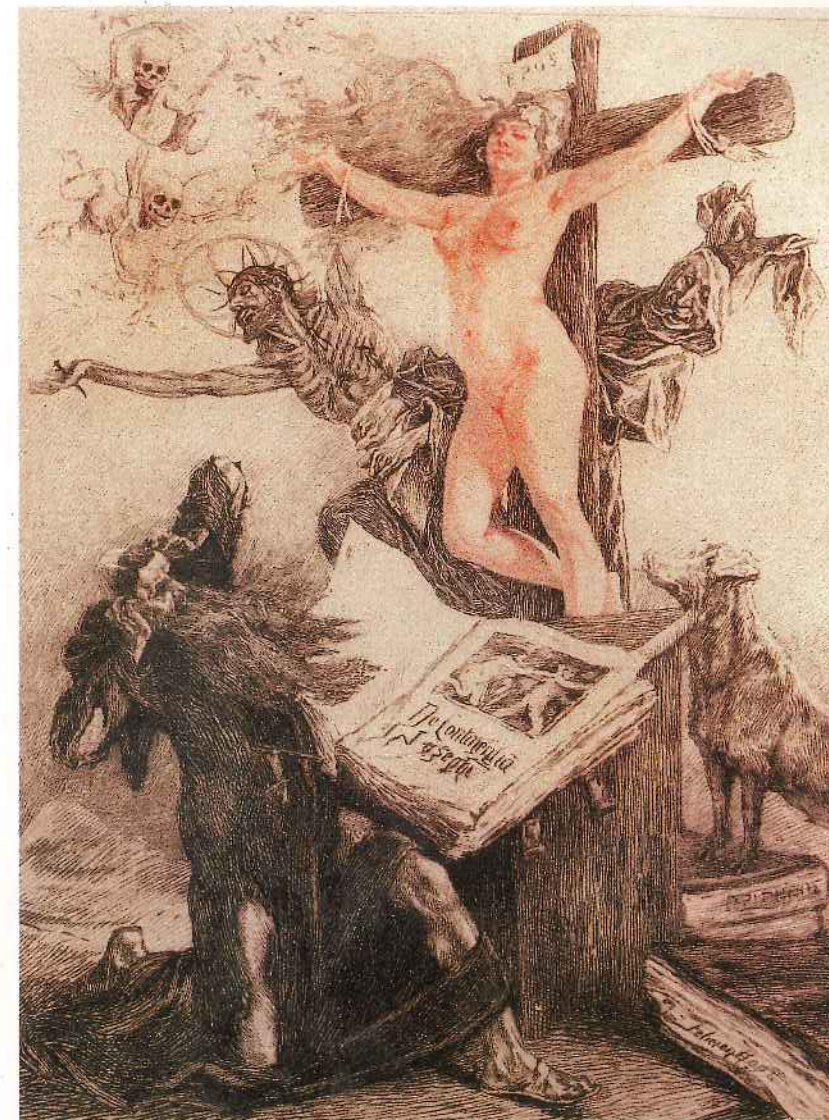
Y estaba vigilando de noche cuando el diablo lanzó contra él animales feroces y casi todas las hienas de aquel desierto salieron de sus guaridas y le cercaron, y él estaba en medio de aquellas fieras que intentaban morderle. Al darse cuenta de que era una ilusión del enemigo, dijo a aquellos animales: «Si habéis recibido poder contra mí, estoy dispuesto a dejarme devorar, pero si habéis sido enviados contra mí por los demonios, marchaos porque soy un siervo de Cristo». Y en cuanto Antonio hubo dicho estas palabras, las bestias huyeron, fustigadas por sus palabras como por un latigazo.

El éxtasis de la tortura

Gustave Flaubert

La tentación de san Antonio (1847-1849)

En medio del pórtico, a pleno sol, una mujer desnuda estaba atada a una columna, dos soldados la azotaban con sus correas, y a cada golpe su cuerpo se retorció... bella... prodigiosamente (...) Habría podido estar atado a la columna junto a la tuya, cara a cara, ante tus ojos, respondiendo a tus lamentos con mis suspiros, y nuestros dolores se habrían confundido, nuestras almas se habrían unido (...) ¡Qué suplicio! ¡Qué delicia! como besos. ¡Se me funden los huesos! Muero...



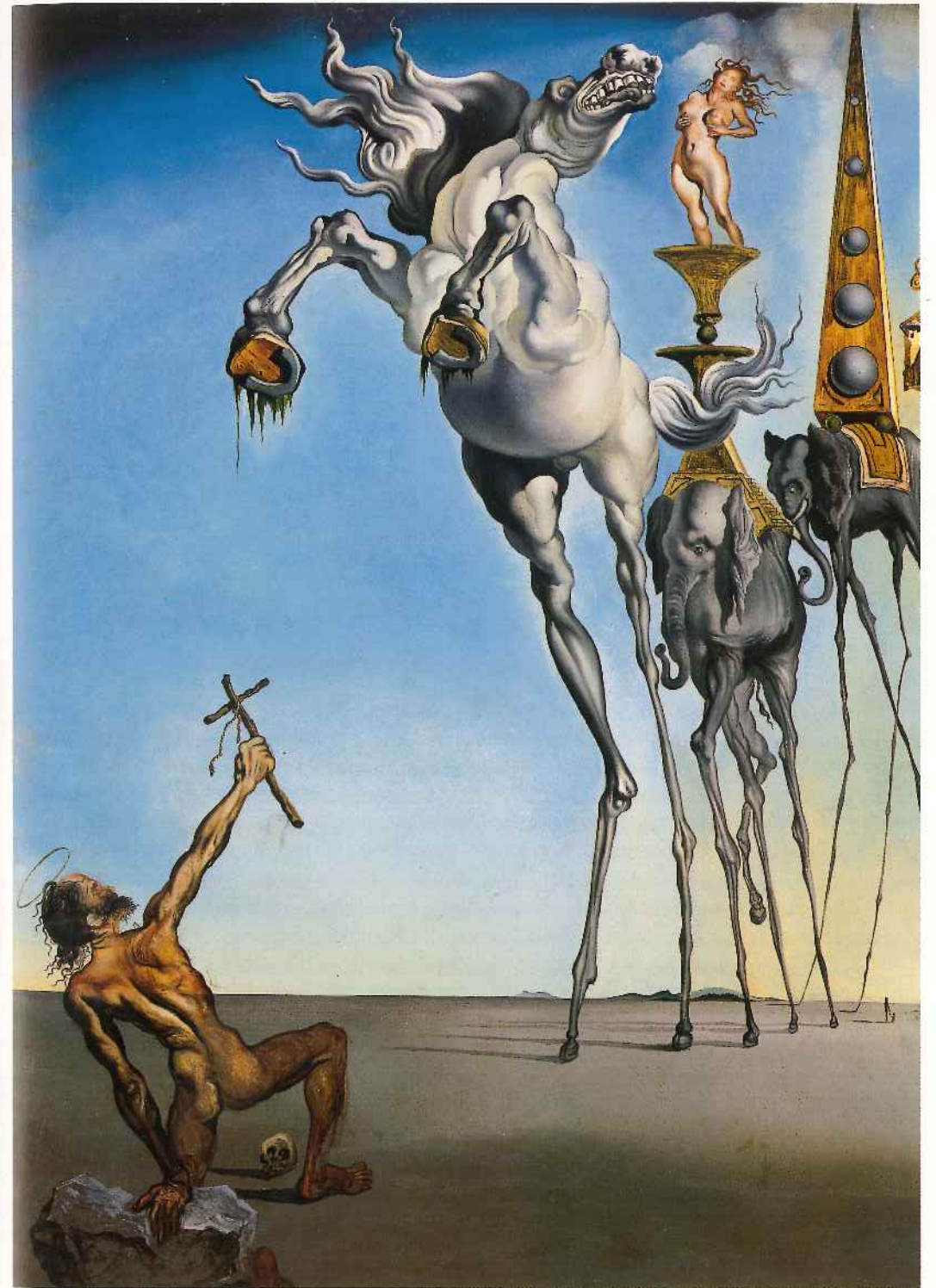
Félicien Rops, *Las tentaciones de san Antonio*, 1878

Página 98:
Salvator Rosa,
Las tentaciones de san Antonio, c. 1646,
Coldirodi (Sanremo),
Pinacoteca Stefano
Rambaldi

Página 99:
Salvador Dalí,
Las tentaciones de san Antonio, 1946,
Bruselas, Musée
Royaux des Beaux-Arts
de Belgique

además el aspecto seductor de jovencitos ambiguos o de procaces prostitutas, hasta el punto de que, en la época moderna, entre el romanticismo y el decadentismo, se produce un vuelco casi blasfemo del tema de la tentación y, más que en la fealdad del diablo tentador y en la fuerza del eremita que le resiste, se insiste en la imagen tentadora y en la debilidad del tentado (véase, por ejemplo, **Flaubert**).

Un compendio fantasmagórico de todas las fealdades diabólicas es el *Baldus* (1517), escrito por Teófilo Folengo bajo el seudónimo de Merlín Cocayo, poema heroico-cómico, gracioso y goliárdico, a la vez parodia de la *Comedia* dantesca y anticipación del *Gargantúa* de Rabelais, del que





De izquierda a derecha:

Abracax, Belcebú, Bael,
Deumus, Haborym,
Hambuscias, J. Collin
de Plancy, *Dictionnaire
Infernal*, Plon, Paris, 1863

desgraciadamente no podemos ofrecer fragmentos antológicos, porque o se lee en el latín macarrónico original o si se traduce pierde toda la gracia. Entre las distintas aventuras picarescas del protagonista y de sus amigos, se narra en el libro 19 la batalla con un gran ejército de diablos, constituido por un surtido de formas animales, zorros sin cola, osos y cerdos con cuernos, mastines con tres patas, toros cuatricornios, bocas de lobo sobre cabezas de gigante, monitos, ardillas, gatos, micos, babuinos, grifos mitad león y águilas mitad dragón, grandes lechuzas con una parte de murciélago, monstruos con picos de búho y brazos de rana, cuernos de cabrón bajo orejas de asno. Baldus junto con sus secuaces vence a los diablos usando a Belcebú como maza, hasta que lo desmiembra en ciento setenta mil *bocones* y en la mano le queda tan solo una potentilla. Pero la moraleja de esa batalla victoriosa es que Baldus se da cuenta de que el diablo no ha sido derrotado porque aparece de nuevo en los vicios de la sociedad de su tiempo, sobre todo en la ambición de los sacerdotes. Esta invectiva sobre el renacimiento del infierno en el corazón mismo de la Iglesia (que ya hemos visto en joaquinistas y herejes milenaristas) se escribe en el momento de la explosión de la reforma protestante. Lutero en sus obras identifica a menudo al diablo y al Anticristo con el Pontífice romano. Lutero está obsesionado con el diablo y cuenta la leyenda que, en una de sus apariciones, lo ahuyentó arrojándole un tinero. Pero al

El papa como príncipe de los demonios, caricatura protestante, siglo XVI

Dimensiones del diablo

Jean-Joseph Surin

Triomphe de l'Amour Divin sur les puissances de l'Enfer (1829)

Si quiere, se colocará todo él sobre la punta de un alfiler; pero pueden tener exteriorización de su ser o sustancia en todo el espacio que son capaces de contener, por ejemplo de 15 leguas. Uno de los más grandes, como un serafín, por ejemplo Leviatán, puede ocupar un espacio de 30 leguas, otro de 15, otro de 12, cada uno según su facultad natural. No puede ocupar 30 leguas cuadradas, pero puede estirarse como una serpiente por semejante extensión; y el que puede alargarse por 30 leguas, se puede estirar, además de en longitud, en un espacio más modesto (por ejemplo, un círculo de un cuarto de legua de diámetro), o bien llena una gran ciudad y la llena con su sustancia.



margen de la leyenda, en las *Charlas de sobremesa*, aparecen invectivas de este tipo: «A menudo ahuyento a Satanás con un pedo. Cuando me tienta con pecados tontos, le digo: Diablo, ayer también te solté un pedo: ¿lo has anotado en la cuenta?» (122). O bien: «Cuando me despierto, aparece de inmediato el diablo y disputa conmigo hasta que le digo: lámeme el culo... Porque nos atormenta más que nada con la duda. Como compensación tenemos el tesoro de la Palabra. Dios sea loado» (141). Sin embargo, ya en Lutero y luego en la tradición protestante se va abriendo paso una concepción (que por supuesto no será compartida por aquellos fanáticos protestantes que más tarde comenzarán a perseguir a brujas y brujos sospechosos de haber firmado pactos con el demonio, véase el capítulo VII), según la cual el diablo se identifica más bien con los vicios en cuyo símbolo se convierte. La mayor antología demonológica publicada en el mundo protestante es el *Theatrum diabolorum* (1569), un gran volumen de unas setecientas páginas en el que se abordan todos los aspectos de la demonología (además se calcula en 2.665.866.746.664 el número de diablos), aunque no se mencionan demonios tradicionales sino los diablos de la blasfemia, de la danza, de la lujuria, de la caza, de la bebida, de la tiranía, de la holgazanería, del orgullo o del juego de azar. Al comienzo de la reforma protestante muere Hieronymus Bosch. Sus seres infernales son híbridos que hacen pensar en los collages diabólicos del



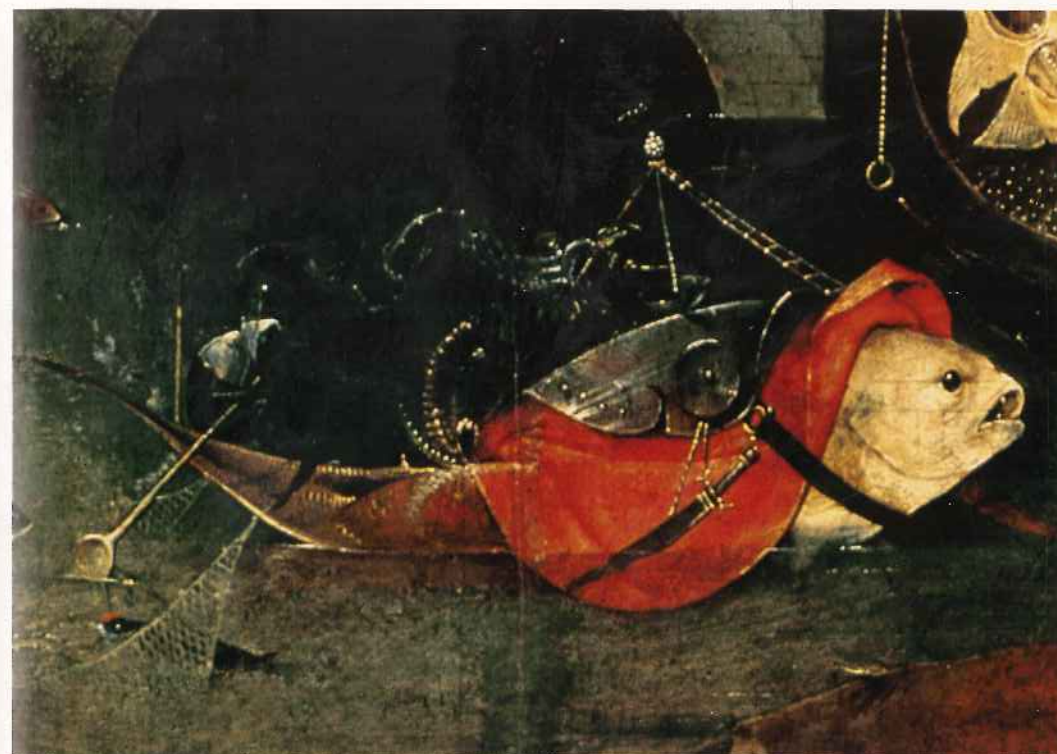
El Bosco, detalles del Tríptico de las tentaciones de san Antonio, 1505-1506, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga

Baldus, pero que distan mucho de la iconografía anterior. No nacen de la mezcla de rasgos animales conocidos, sino que tienen su propia autonomía de incubo, y no se sabe si proceden del abismo o si habitan, ocultos, en nuestro mundo. Las criaturas que, en el *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, asedian al eremita no son los demonios de la tradición, demasiado malos para ser tomados en serio. Son casi divertidos, como personajes carnavalescos, y mucho más insinuantes. Respecto a Bosch, se ha hablado de lo «demoníaco en el arte», se han visto en él fermentos heréticos, alusiones al mundo del inconsciente y a la alquimia y anticipaciones del surrealismo. Antonin Artaud lo menciona en su «teatro de la crueldad» como uno de los artistas que supo desvelarnos el lado oscuro de nuestra mente.

Bosch era miembro de una Cofradía de Nuestra Señora, de tendencia conservadora pero dirigida al mismo tiempo a la reforma de las costumbres, de modo que sus representaciones más bien hacen pensar en una serie de alegorías moralizantes sobre la decadencia de su tiempo. En *El jardín de las delicias* o en *El carro de heno* no nos ofrece tan solo sulfúreas visiones del más allá, sino también escenas aparentemente amables, sensuales e idílicas, aunque terriblemente inquietantes, del mundo de los placeres terrenales que conduce al infierno. Bosch parece casi anticipar el espíritu del *Theatrum diabolorum*: nos proporciona no tanto visiones de diablos que habitan en los abismos de la tierra como imágenes de los vicios de la sociedad en que vivía.

Páginas siguientes:

El Bosco, *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, 1505-1506, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga





Monstruos y portentos

1. Prodigios y monstruos



El mundo clásico era muy sensible a los *portentos* o *prodigios*, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes. Se trataba de sucesos maravillosos como lluvia de sangre, hechos inquietantes, llamas en el cielo, nacimientos anómalos, niños de doble sexo, tal como se cuenta en el *Libro de los prodigios* de **Julio Obsecuente** (que en el siglo IV d.C. anota todos los hechos prodigiosos sucedidos en Roma en los siglos anteriores).

Es probable que **Platón** se inspirara en estas anomalías para imaginar la figura del andrógino originario, y sobre las mismas bases se concibieron en parte muchos de los monstruos que se decía habitaban las tierras de África o de Asia y de los que se tenían escasas e imprecisas noticias. Por otra parte, el que se adentraba en aquellas tierras realmente se encontraba con hipopótamos, elefantes o jirafas, y ya en **Job** aparece lo que probablemente era un cocodrilo, pero que pasó a la tradición como el Leviatán. Sobre las maravillas de la India escribió en el siglo IV a.C. Ctesias de Gnido; su obra se perdió, pero abunda en criaturas extraordinarias la *Historia Natural* de Plinio (siglo I d.C.), en la que se inspiraron muchísimos tratados posteriores. En el siglo II d.C. Luciano de Samosata, en su *Historia verdadera*, aunque fuera a modo de crítica a la credulidad tradicional, representaba hipogrifos, pájaros con alas de hojas de lechuga, minotauros y pulgarqueros tan grandes como doce elefantes.

Véase cómo en la **Novela de Alejandro** (que aparece en latín en el siglo XII, pero que tiene su origen en fuentes que se remontan al Pseudo Calístenes del siglo III d.C.) el conquistador macedonio tenía que enfrentarse a gentes espantosas.

El Leviatán

Job 41:2-25

No hay quien se atreva a provocarlo.
 ¿Quién sería capaz de resistirlo?
 ¿Quién fue a su encuentro impunemente?
 ¡Nadie bajo la capa del cielo!
 No pasaré sin hablar de sus miembros,
 hablaré de su fuerza incomparable.
 ¿Quién abrió la envoltura de su manto
 y penetró en su doble coraza?
 ¿Quién abrió la puerta de sus fauces?
 ¡El cerco de sus dientes infunde terror!
 Su dorso lo forman hileras de escudos,
 cerrados con sólido sello;
 tan estrechamente unidos están,
 que no dejan paso al aire;
 encajan unos con otros,
 tan juntos que no pueden separarse.
 Sus estornudos despiden luz,
 sus ojos son como los párpados de la aurora.
 De su boca salen antorchas,
 centellas de fuego saltan de sus fauces.
 De sus narices salen vapores
 como de caldera que hierve al fuego.
 Su sople enciende carbones,
 llamas dimanan de sus fauces.
 En su cuello se asienta la fuerza,
 por delante de él va el espanto.
 Las molas de su carne son compactas;
 se las oprime, y no se inmutan.
 Su corazón es duro como roca,
 duro como piedra de molino.
 (...)

La espada que lo alcanza no se clava,
 ni la lanza, ni el dardo, ni la flecha.
 El hierro es para él como paja,
 y el bronce como tronco podrido.
 Las flechas del arco no lo ahuyentan,
 las piedras de la honda le parecen briznas
 de paja.
 Considera la maza como estopa,
 se burla del venablo vibrante.
 Tiene por debajo puntas de teja,
 como un trillo va marcando el barro.
 Hace hervir el abismo como una caldera,
 transforma el mar en un pebetero.
 Deja tras de sí un surco luminoso;
 el océano parece encanecido.

La tierra genera muchas calamidades

Esquilo (siglo VI a.C.)

Coëforas, primer estásimo

Mucho horror la tierra
 cría y dolor; pululan
 monstruos fieros por los abismos
 marinos; hay maléficos
 astros ardientes en las alturas
 celestiales y todo
 ser alado o terrestre conoce los rencores
 del ventoso huracán.

El andrógino

Platón (siglos V-IV a.C.)

El banquete, 189d-191b

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos (...) El andrógino, en efecto, era entonces una sola cosa en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino (...) La forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales. (...) Eran también extraordinarios en fuerza y vigor y tenían un inmenso orgullo, hasta el punto de que conspiraron contra los dioses. (...) Tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: «Me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres y, a la vez, cesar de su desenfreno haciéndolos más débiles». (...) Dicho esto, cortaba a cada individuo en dos mitades, como los que cortan las serbas y las ponen en conserva o como los que cortan los huevos con crines. Y al que iba cortando ordenaba a Apolo que volviera su rostro y la mitad de su cuello en dirección del corte, para que el hombre, al ver su propia división, se hiciera más moderado, ordenándole también curar lo demás. Entonces, Apolo volvía el rostro y, juntando la piel de todas partes en lo que ahora se llama vientre, como bolsas cerradas con cordel, la ataba haciendo un agujero en medio del vientre, lo que llaman precisamente ombligo. Alisó las otras arrugas en su mayoría y modeló también el pecho (...) Pero dejó unas pocas en torno al vientre mismo y al ombligo, para que fueran un recuerdo del antiguo estado. Así pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseados de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros. Y cada vez que moría una de las mitades y quedaba la otra, la que quedaba buscaba otra y se enlazaba con ella, ya se tropezara con la mitad de una mujer entera... ya con la de un hombre, y así seguían muriendo.



Taller de Volterra,
Pigmeo y grulla,
 detalle, cratera,
 siglo IV, Florencia,
 Museo Archeologico

Los portentos

Julio Obsecuente

Libro de los prodigios (siglo IV)

Se hicieron nueve días de plegarias porque en el Piceno habían llovido piedras, y en muchos lugares fuegos celestiales con un ligero soplo habían quemado las ropas de muchas personas. El templo de Júpiter en el Campidoglio fue alcanzado por un rayo. En Umbría se encontró un hermafrodita de unos doce años, al que se dio muerte por orden de los arúspices. Los galos, que habían penetrado en Italia a través de los Alpes, fueron rechazados sin combatir (...) Cayeron derribadas por continuas tormentas algunas estatuas del Campidoglio... En el banquete de Júpiter, las cabezas de los dioses se movieron a causa de un terremoto; volcó un plato con los manjares preparados en honor de Júpiter. Los ratones mordisquearon las olivas de la mesa (...)

En Lanuvio, se vio por la noche una

antorcha en el cielo. En Cassino, muchas construcciones fueron abatidas por un rayo y por la noche se vio el sol durante unas horas. En Teano Sidicino, nació un niño con cuatro manos y cuatro pies. Tras la purificación, llegó la paz (...)

En Cere, nació un cerdo con manos y pies humanos y niños con cuatro pies y cuatro manos. En Foro Esino, una llama, salida de la boca de un buey, no lo hirió (...)

Un *avis incendiaria* y un búho fueron vistos en la ciudad. En una cantera un hombre fue devorado por otro... Miles de personas murieron cubiertas por las aguas del Po desbordado y del estanque Aretino. Llovió leche dos veces. En Norcia nacieron dos gemelos de una mujer libre: una niña con todos los miembros intactos y un niño con el vientre abierto por la parte de delante, de modo que se podía ver el intestino al aire, sin abertura en la parte posterior; el niño, tras haber dado un vagido, murió.



Alejandro lucha con los hombres salvajes y las bestias, en *Le livre et la vraye histoire du bon roi Alexandre*, Royal ms. 20 B. XX, fol. 51, siglo xv, Londres, British Library

Las aventuras de Alejandro

La novela de Alejandro, II, 33 (siglo xii)
Llegamos después a una tierra grisácea, donde había salvajes, parecidos a gigantes, completamente redondos, que tienen ojos de fuego y parecen leones. Había con ellos también otros seres, que se llaman Oquiltas: no tienen un solo pelo en todo el cuerpo, miden cuatro codos y son anchos como una lanza. En cuanto nos vieron, empezaron a correr hacia nosotros: iban cubiertos con pieles de león, vigorosísimos y entrenados para combatir sin armas: nosotros los golpeábamos, pero ellos nos golpeaban a su vez con bastones y así mataron a muchos de los nuestros. Tuve miedo de que nos derrotaran y di la orden de prender fuego a la selva: a la vista del fuego, huyeron aquellos hombres vigorosísimos; pero antes habían matado a más de ciento ochenta de nuestros soldados.

Al día siguiente, decidí ir a sus cuevas: allí encontramos atadas a las puertas

fieras que parecían leones, pero que tenían tres ojos (...) Luego nos fuimos de allí, y llegamos al país de los Comemiel: había un hombre con el cuerpo completamente cubierto de pelo, era enorme y nos causaba espanto. Ordené que lo capturasen: fue hecho prisionero, pero seguía observándonos con mirada salvaje. Ordené entonces que le pusieran delante una mujer desnuda: aquel hombre la agarró e iba a comérsela: los soldados se apresuraron a quitársela de las manos, y él comenzó a gritar en su lengua. Al oír aquellos gritos, salieron del pantano y se lanzaron contra nosotros otros seres de su misma especie, a millares, y nuestro ejército estaba compuesto por cuarenta mil hombres: entonces ordené que se prendiera fuego al pantano, y aquellos, a la vista del fuego, huyeron. Capturamos a tres, que estuvieron ocho días sin comer y acabaron muriendo. Estos seres no hablan como los humanos, sino que más bien ladran, como los perros.



2. Una estética de la desmesura

Estas y otras informaciones alimentaron la que se definió como *estética hispérica*. La latinidad clásica había condenado el estilo llamado «asiático» (y luego «africano»), en oposición al equilibrio del estilo «ático», y este estilo lo consideraban «feo» incluso los padres de la Iglesia, como lo atestigua la siguiente invectiva de san Jerónimo (*Adversus Jovinianum* I): «Existen hoy tantos escritores bárbaros y tantos discursos que resultan confusos debido a vicios de estilo que ya no se entiende ni quién habla ni de qué se habla. Todo se hincha y se deshinchía como una serpiente enferma que se rompe al intentar enroscarse (...) ¿Qué objeto tienen esos prodigios de palabras?».

No obstante, entre los siglos vii y x, se produce un cambio radical en el gusto, al menos en un área que abarcaba desde España hasta las islas británicas, pasando por Francia. La estética hispérica es el estilo de una Europa que está viviendo sus «siglos oscuros», donde debido al declive de la agricultura, al abandono de las ciudades, al hundimiento de los grandes acueductos y de las vías romanas, en un clima de barbarie general, en un territorio cubierto de bosques, también los monjes, los poetas y los miniaturistas ven el mundo como una selva oscura, habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos. La página hispérica ya no obedece a las leyes tradicionales de la proporción: se goza de la nueva música de incomprensibles neologismos bárbaros, se prefieren las largas cadenas de aliteraciones que el mundo clásico habría considerado pura cacofonía, se aprecian no la medida, sino lo gigantesco y lo desproporcionado. Especialmente los monjes irlandeses, que en estos siglos difíciles y desordenados habían conservado y devuelto a la Europa continental una cierta tradición literaria, se mueven en el mundo de la lengua y de la imaginación visual justamente como en un bosque, o como el irlandés san Brandán que, vagando por el mar, se agarró a una horrible ballena que había confundido con una isla y encontró a Judas prisionero en un escollo, azotado y atormentado por las olas marinas.

Entre los siglos vii y ix aparece, tal vez en tierra irlandesa (y sin duda en las islas británicas), un *Liber monstrorum de diversis generibus* que, además de describir monstruos de toda clase, comenta su variedad. En el libro II nos dice: «Son sin duda infinitas las razas de bestias marinas, que con cuerpos desmesurados como altas montañas azotan con sus pechos las olas más



Book of Kells, siglo VIII.
Dublín, Trinity College

gigantescas y las extensiones de agua casi arrancadas de las profundidades (...) Revolviendo con horribles remolinos las aguas, agitadas ya por la gran masa de sus cuerpos, se dirigen hacia la playa ofreciendo a la vista un espectáculo terrorífico».

En este clima aparece en Irlanda, en el siglo VIII, el *Libro de Kells*, adornado con espléndidas letras iniciales en las que destacan los entrelazos, marañas laberínticas donde, junto a figuras divinas, se muestran criaturas monstruosas de todo tipo. Son formas animales estilizadas, pequeñas figuras simiescas entre imposibles follajes que cubren páginas y páginas, como los motivos repetidos de una alfombra, cuando en realidad cada línea, cada corimbo, representa una invención distinta. Se trata de una compleja sucesión de elementos espiraliformes, deliberadamente alejados de toda regla formal de simetría, en una sinfonía de colores delicados, del rosa al amarillo anaranjado, del limón al malva. Cuadrúpedos, pájaros, lebreles con pico de cisne, inimaginables figuras humanoides contorsionadas como un atleta circense que introduce la cabeza entre las rodillas, inclinándola de forma que componga la letra inicial, seres dúctiles y flexibles como elásticos coloreados, se introducen en la maraña de nudos, se asoman entre las decoraciones abstractas, se enredan en las letras iniciales, se insinúan entre líneas.



3. La moralización de los monstruos

¿Cómo interpretaban los monjes devotos aquellos «feísimos» monstrositos? Sin duda, como se contemplarán siglos más tarde otros seres deformes que aparecen al margen en las páginas miniadas (los llamados *marginalia*) y en los capiteles de las iglesias románicas. Para el hombre medieval aquellos monstruos resultaban tan atractivos como lo son para nosotros los animales exóticos del parque zoológico; prueba de ello es el énfasis con que un rigorista como san Bernardo (en la *Apología a Guillermo*) condena las esculturas de los capiteles en cuya contemplación se detenían los fieles con excesivo placer (aunque las describe con tanta expresividad que cabe sospechar que también él las había contemplado más de lo debido): «¿Qué pinta en los claustros (...) esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura deforme y deformidad hermosa? ¿Qué pintan allí los inmundos simios? ¿O los fieros leones? ¿O los monstruosos centauros? ¿O los semihombres? ¿O los manchados tigres?... Pueden verse muchos cuerpos bajo una única cabeza y, viceversa, muchas cabezas sobre un único cuerpo. A un lado se divisa un cuadrúpedo con cola de serpiente, al otro un pez con cabeza de cuadrúpedo. Allí una bestia tiene aspecto de caballo y arrastra medio cuerpo posterior de cabra, aquí un animal cornudo tiene la parte posterior de caballo. En resumen, surge por doquier una variedad de formas heterogéneas tan grande y tan extraña que produce mayor placer leer los mármoles que los códices y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios».

Monstruo que devora a un hombre, capitel central de la iglesia de Saint-Pierre, siglos XI-XII, Chauvigny



También los monstruos son hijos de Dios

San Agustín (siglos IV-V)

La ciudad de Dios, XVI, 8

Surge aún otro problema: ¿debemos creer que de los hijos de Noé o, mejor dicho, de aquel único hombre del que estos también provienen, se haya originado una raza de monstruos humanos? De ellos habla también la historia profana; resulta que alguno tenía un solo ojo; otros tenían los pies al revés; otros eran de dos sexos y tenían el pecho derecho de hombre y el izquierdo de mujer, y si se acoplaban podían concebir y engendrar alternativamente; otros no tenían boca y respiraban tan solo a través de la nariz; otros no medían más de un codo y por eso los griegos los llamaban pígmicos; en cierto lugar las mujeres podían concebir a la edad de cinco años y no vivían más de ocho. Cuentan también que existía un pueblo de hombres que tenían una sola pierna y no flexionaban la rodilla, aunque eran velocísimos: se llaman esciápodos, porque en verano, cuando se tumban en el suelo, se protegen con la sombra de su propio pie (...)

En cualquier caso, el mismo principio que explica la generación de hombres monstruosos, explica también la de pueblos monstruosos. Dios ha creado a todos los seres. Él sabe cuándo y cómo hay o habrá que crear, porque conoce la belleza del mundo y la semejanza o la diversidad de

sus partes. Pero al que no puede contemplar el conjunto le perturba la deformidad de una parte, porque ignora a qué contexto hay que referirla. Sabemos que nacen hombres que tienen más de cinco dedos en las manos y en los pies; se trata de una anomalía más bien leve, sin embargo no debe inducirnos a ser tan simples como para creer que el Creador se equivocó en el número de dedos, aunque se nos escape la razón de semejante fenómeno! (...) En Hipona Zarita, existe un hombre que tiene la planta de los pies en forma de media luna, con solo dos dedos; si existiese un pueblo de individuos como este, se añadiría a esos hechos curiosos y admirables. Ahora bien, ¿sería un motivo válido para negar que este hombre descende del primer hombre, creado por Dios? (...) Siempre que sean ciertas las cosas que se cuentan acerca de la variedad de esos pueblos y de sus diferencias respecto a nosotros. De hecho, si no supiéramos que los monos, los cercopitecos y los chimpancés no son hombres, sino bestias, los historiadores que se jactan de su erudición podrían engañarnos con sus impertinentes vaniloquios, presentándonos como una raza humana (...). Por esto, la manera más sensata de resolver esta cuestión me parece que es la siguiente: o lo que se ha escrito en torno a estos pueblos es falso o, si es cierto, no se trata de hombres o, si se trata de hombres, proceden de Adán.

En efecto, el mundo cristiano había llevado a cabo una auténtica «redención» del monstruo. Como ya hemos visto (en el capítulo II.1) a propósito de la visión pancalística, Agustín nos decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios. El propio Agustín (en la *Doctrina cristiana*) intentó regular la interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras advirtiendo que es preciso adivinar un sentido espiritual más allá del literal cuando el libro sagrado parece perderse en descripciones aparentemente superfluas de piedras, hierbas o animales. Ahora bien, para entender el sentido espiritual de una piedra preciosa o de un animal había que poseer una «enciclopedia» que explicara su significado alegórico. Nacieron así los *bestiarios moralizados*, en los que a cada uno de los seres mencionados se le asociaba una enseñanza moral. El primer texto de estas características que penetró en el mundo cristiano es el *Fisiólogo*, escrito en griego entre los siglos II y III de nuestra era, traducido luego al latín y a varias lenguas orientales, que enumera unos cuarenta elementos entre animales, árboles y piedras. Tras haber descrito estos seres, el *Fisiólogo* muestra cómo y por qué cada uno de ellos es portador de una enseñanza ética y teológica. Por ejemplo el león, que según la leyenda borra sus propias huellas con la cola para librarse de los cazadores, se convierte en símbolo de Cristo que borra los pecados de los hombres.



Unicornio, *Livres des propriétés des animaux*, ms. 3.401, 1566, París, Bibliothèque Sainte-Geneviève

Del «Fisiólogo»

El unicornio es un animal pequeño, parecido al cabrito, pero sumamente feroz. El cazador no puede acercarse debido a su extraordinaria fuerza. Tiene un único cuerno en medio de la cabeza. ¿Cómo se le da caza? Le ponen delante una virgen inmaculada, el animal se lanza a su seno y ella lo amamanta y lo conduce al palacio del rey. El unicornio es una imagen del Salvador: de hecho (...) estuvo en el vientre de la verdadera e inmaculada Virgen María.

Existe en los montes un animal llamado elefante. No hay en él deseo de unión carnal: cuando quiere engendrar hijos, se dirige a oriente, cerca del Paraíso, donde se encuentra un árbol llamado mandrágora. La hembra coge en primer lugar el fruto del árbol, y se lo ofrece al macho y lo tienta, hasta que el macho lo toma. Tras haberlo comido, el macho se acerca a la hembra y se une a ella... Cuando llega la época del parto, entra en un estanque hasta que el agua le llega a los pechos, y luego da a luz a su hijo en el agua, y este trepa por sus rodillas y se alimenta de su seno (...). La naturaleza del elefante es así: si se cae, no puede levantarse, porque no tiene articulaciones en las rodillas. ¿Y cómo se cae? Cuando quiere dormir, se apoya en un árbol y los cazadores, que conocen la naturaleza del elefante, cortan parcialmente el árbol. El animal se apoya en él y cae junto con el árbol, y empieza a proferir fuertes barridos. Lo oye otro elefante y acude a socorrerlo, pero no puede levantarlo; de modo que

se ponen a barrir los dos, y acuden otros doce elefantes, que tampoco logran levantar al caído; entonces se ponen todos a barrir: y acude por último un elefante pequeño, pone la trompa debajo del caído y lo levanta (...). El elefante y su hembra son, pues, imágenes de Adán y Eva: cuando vivían entre las delicias del Paraíso antes de la transgresión, no conocían la unión carnal y el acoplamiento. Pero cuando la mujer comió el fruto del árbol, esto es, de la espiritual mandrágora, y se lo dio a comer también al hombre, entonces Adán conoció a la mujer, y engendró a Caín sobre las aguas maléficas (...). Llegó, pues, el gran elefante, o sea, la Ley, y no fue capaz de levantarlo; luego vinieron los doce elefantes, esto es, los profetas, y tampoco pudieron levantar al hombre caído; al final llegó el santo elefante espiritual y levantó al hombre. El fisiólogo dijo de la víbora que el macho tiene rostro de varón, la hembra rostro de mujer: tienen forma humana hasta el ombligo, mientras que la cola es de cocodrilo. La hembra no tiene vagina, sino tan solo una especie de ojo de aguja. Cuando el macho se acopla con la hembra, eyacula en la boca, y cuando esta se ha tragado el semen corta los genitales del macho, que muere al instante. Cuando los hijos crecen, devoran el vientre de la madre (...). De modo que las víboras son parricidas y matricidas. Con razón comparó Juan la víbora con los fariseos: del mismo modo que la víbora mata al padre y a la madre, también los fariseos mataron a sus padres espirituales, los profetas.

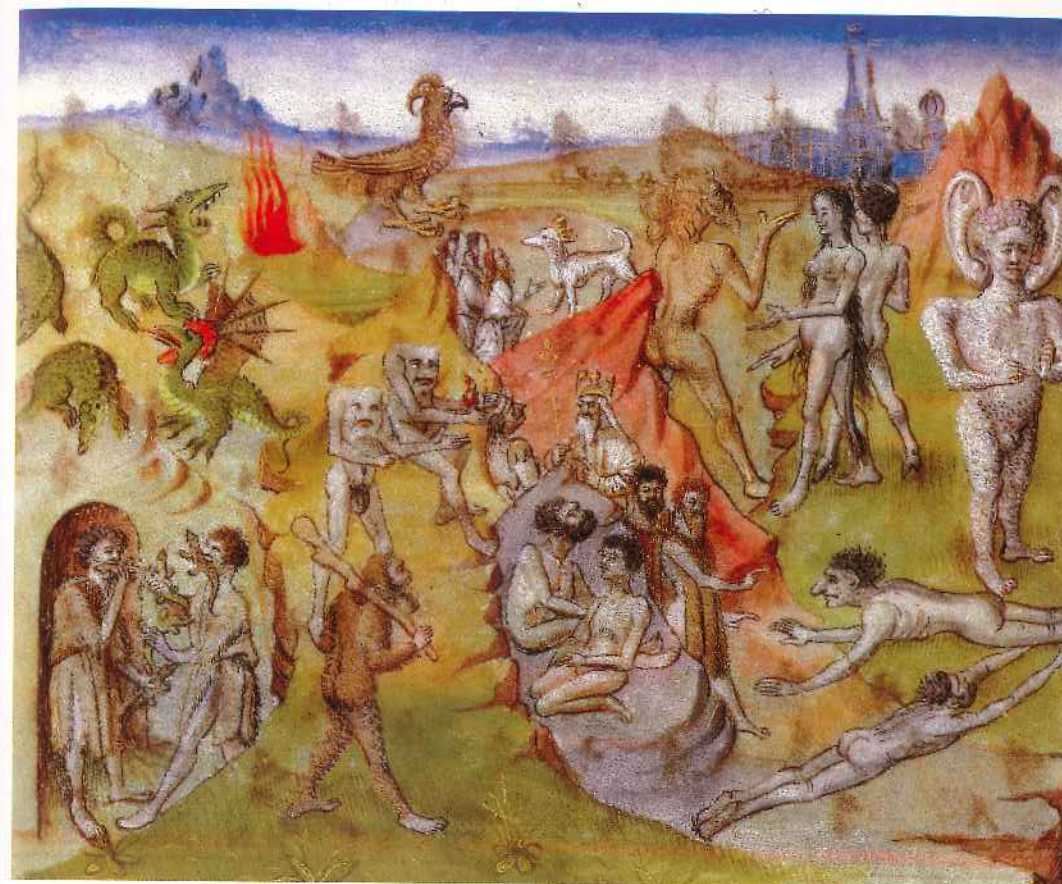
4. Los «mirabilia»



Sobre el modelo del *Fisiólogo* (debidamente ampliado y reorganizado) nacerán la mayor parte de bestiarios, lapidarios, herbarios y, en general, muchas «enciclopedias» concebidas a partir del modelo de Plinio, desde la *Naturaleza de las cosas* de Rabano Mauro (siglos VIII-IX) hasta los grandes compendios de los siglos XII y XIII, como por ejemplo el *Espejo del mundo* de Honorio de Autun, *La naturaleza de las cosas* de Alejandro Neckham, *Las propiedades de las cosas* de Bartolomé Angélico, el *Espejo natural* de Vincent de Beauvais, hasta el *Trésor* y el *Tesoretto* de Brunetto Latini. Igualmente, se buscan los animales del fisiólogo y a veces aparecen descritos en relatos de viajes imaginarios, como *Los viajes* de sir John Mandeville o *La composición del mundo* de Ristoro d'Arezzo.

La lista está incompleta, pero da fe de la atracción que sentía el mundo antiguo y medieval por las tierras aún inexploradas y la tensión atónita con que los lectores de aquellos libros fantaseaban acerca de todas aquellas maravillas. Prueba de ello es el inmenso éxito que tuvo un falso producto del siglo XII, la **Carta del Preste Juan**, en la que se hablaba de un fabuloso reino cristiano en Asia, más allá de las tierras de los infieles, habitado por gentes virtuosas y rico en oro y piedras preciosas. El mito del Preste Juan sedujo a muchos viajeros (como, por ejemplo, a Marco Polo) que intentaron identificarlo y, desde un punto de vista político, estimuló la expansión cristiana hacia Oriente (excepto el desplazamiento de Asia a África en los comienzos de la era moderna, cuando se identificó con la Etiopía cristiana). Una de las causas de la atracción que ejerció este reino imaginario, casi una confirmación de las virtudes y riquezas que poseía, fue precisamente la descripción de los pueblos maravillosos que habitaban en él, sometidos al poder del Preste.

Desde luego estos monstruos no eran ejemplos de belleza, pero no todos se consideraban peligrosos. Temibles eran sin duda el basilisco de aliento envenenado, la quimera de cabeza de león y cuerpo mitad dragón y mitad cabra, la bestia leucrococa (con cuerpo de asno, la parte trasera de ciervo, los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca cortada hasta las orejas de la que salía una voz casi humana, y un solo hueso en vez de dientes) o la manticora (con tres filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tez de color sangre y silbido de serpiente). Malvadas eran las serpientes con cresta en la cabeza, que caminaban sobre piernas y tenían siempre abiertas las fauces de las que goteaba veneno; y



Monstrous races of Ethiopia, ms. 461, fol. 26v, c. 1460, Nueva York, Pierpont Morgan Library

El reino del Preste Juan

Carta del Preste Juan (siglo XII)

Yo, Preste Juan, soy señor de los señores y en cualquier riqueza que hay bajo el cielo, y en virtud y en poder supero a todos los reyes de la tierra. (...)

En nuestros dominios nacen y viven elefantes, dromedarios, camellos, hipopótamos, cocodrilos, *meibagallinarii*, *camelheternis*, *thinsiretae*, panteras (...) sagitarios, hombres salvajes, hombres cornudos, faunos, sátiros y mujeres de la misma especie, pigmeos, cinocéfalos, gigantes de cuarenta codos de altura, hombres monóculos, cíclopes, un pájaro llamado fénix y casi todas las clases de animales que habitan bajo la capa del cielo (...)

En una de nuestras provincias fluye un río al que llaman Indo. Este río, que brota en el Paraíso, despliega sus meandros en diversos brazos por toda la provincia, y en él se encuentran piedras naturales,

esmeraldas, zafiros, carbunclos, topacios, crisolitos, ónices, berilos, amatistas, sardónices y muchas otras piedras preciosas (...)

En las regiones extremas de la tierra (...) poseemos una isla (...) en la que durante todo el año, dos veces por semana, Dios hace llover en gran abundancia el maná que recogen y comen las gentes, que se alimentan solo de este manjar. En efecto, no aran, no siembran, no siegan, ni remueven para nada la tierra a fin de obtener su fruto más rico (...) Todos estos, que se nutren solo de alimento celestial, viven quinientos años. No obstante, cuando llegan a la edad de cien años, rejuvenecen y recuperan fuerzas bebiendo tres veces el agua de una fuente que fluye de la raíz de un árbol que se encuentra en aquel lugar (...) Entre nosotros nadie miente (...) Entre nosotros no hay adúlteros. Ningún vicio tiene poder en nosotros.

Un hombre salvaje

Luigi Pulci

Morgante, V, 38-45 (1481-1482)

Como un oso tenía la cabeza,
peludo y fiero, y dientes afilados,
de arrancar limpia de las piedras una pieza;
la lengua toda escamosa y las piernas;
un ojo en el pecho en medio del torso,
que era de fuego y ancho como dos

palmos;
la barba muy rizada y los cabellos,
las orejas a la vista semejantes al asno;

los brazos largos, cerdosos y extraños,
y el pecho y el cuerpo del todo velloso;
garras tenía en los pies y en las manos,
que no iba calzado por la tierra yerma,
sino desnudo y descalzo ladra como un

perro:
jamás se ha visto un monstruo tan

[deforme;
y en la mano llevaba un gran bastón

[de serbo
todo chamuscado, negro como un
[cuervo.

*Mostre prins en une
forest aiant figure
humayne qui aymoît
les femmes, Pierre
Boaistuau, en *Historias
prodigiosas*, ms. 136,
fol. 140r, siglo xvi,
Londres, Wellcome
Library*

Página siguiente:

Rafael Sanzio,
San Miguel y el dragón,
c. 1505, París, Musée
du Louvre



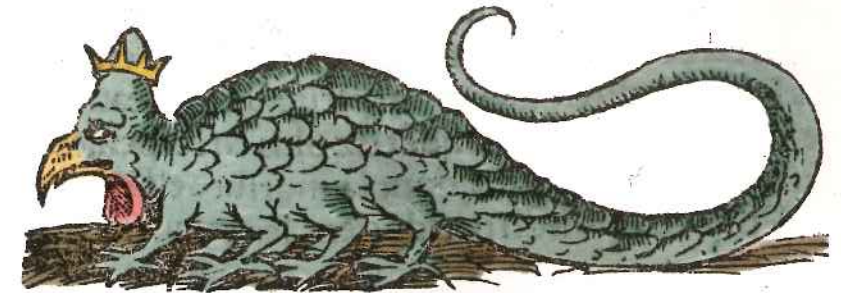
sumamente temible el dragón, al que la pintura representaba en el momento de ser derrotado por san Jorge, mientras que buena parte de la literatura caballeresca lo representaría luchando con caballeros, que también podían encontrar en el bosque al hirsuto Hombre Silvestre, como puede verse en el *Morgante* de Pulci.

No cabe decir lo mismo de otras mansas criaturas sin duda extraordinarias por su forma y costumbres y sin duda bastante alejadas de cualquier ideal humano de gracia o prestancia, pero esencialmente inocuas, como los acéfalos, con ojos en los hombros y dos agujeros en el pecho a modo de nariz y boca, los andróginos, los astomores que carecían de boca y se alimentaban tan solo de olores, los bicéfalos, los poncios con piernas rectas sin rodilla, pezuña de caballo y el falo en el pecho, los fitos, de cuellos larguísimos y brazos como sierras, los pigmeos, en eterna lucha con las grullas, o los amables esciápodos (dotados de una sola pierna con la que corrían a toda velocidad y levantaban para descansar a la sombra de su enorme y único pie) y, por último, el unicornio, bellísimo caballo blanco con un cuerno en la frente, que solo podía ser capturado poniendo una virgen bajo un árbol para que el animal, sensible al perfume de la virginidad, acudiera a introducir la cabeza en su seno.

Panozi, tímpano de la iglesia de Santa Magdalena de Vézelay, detalle, c. 1120-1130.



Basilisco, de Sebastián Münster, *Cosmografía Universal*, 1558



El basilisco

Plinio (23-79 d.C.)

Historia natural, 33

La serpiente basilisco la engendra la provincia de la Cirenaica, no mide más de doce dedos y se la reconoce por una mancha blanca sobre la cabeza, a modo de diadema. Con su silbido pone en fuga a todas las serpientes, y no mueve el cuerpo, como las otras, reptando, sino que avanza erguida sobre la mitad del cuerpo. Seca los arbustos no solo tocándolos, sino con su aliento, quemá las hierbas, rompe las piedras: semejante poder tiene este peligroso animal. En cierta ocasión, así se creyó, un ejemplar fue muerto por un hombre a caballo con una lanza, y a causa del veneno que ascendió por ella no solo el caballero sino también el caballo fueron aniquilados. Y para semejante monstruo —a menudo los reyes han deseado verlo extinguido— es mortal el veneno de las comadreas: así ha querido la naturaleza que toda cosa tuviera su igual. Los hombres introducen las comadreas en las guaridas de los basiliscos, que se reconocen fácilmente por la contaminación del suelo.

Algunos monstruos

Isidoro de Sevilla (570-636)

Etimologías, XI, 3

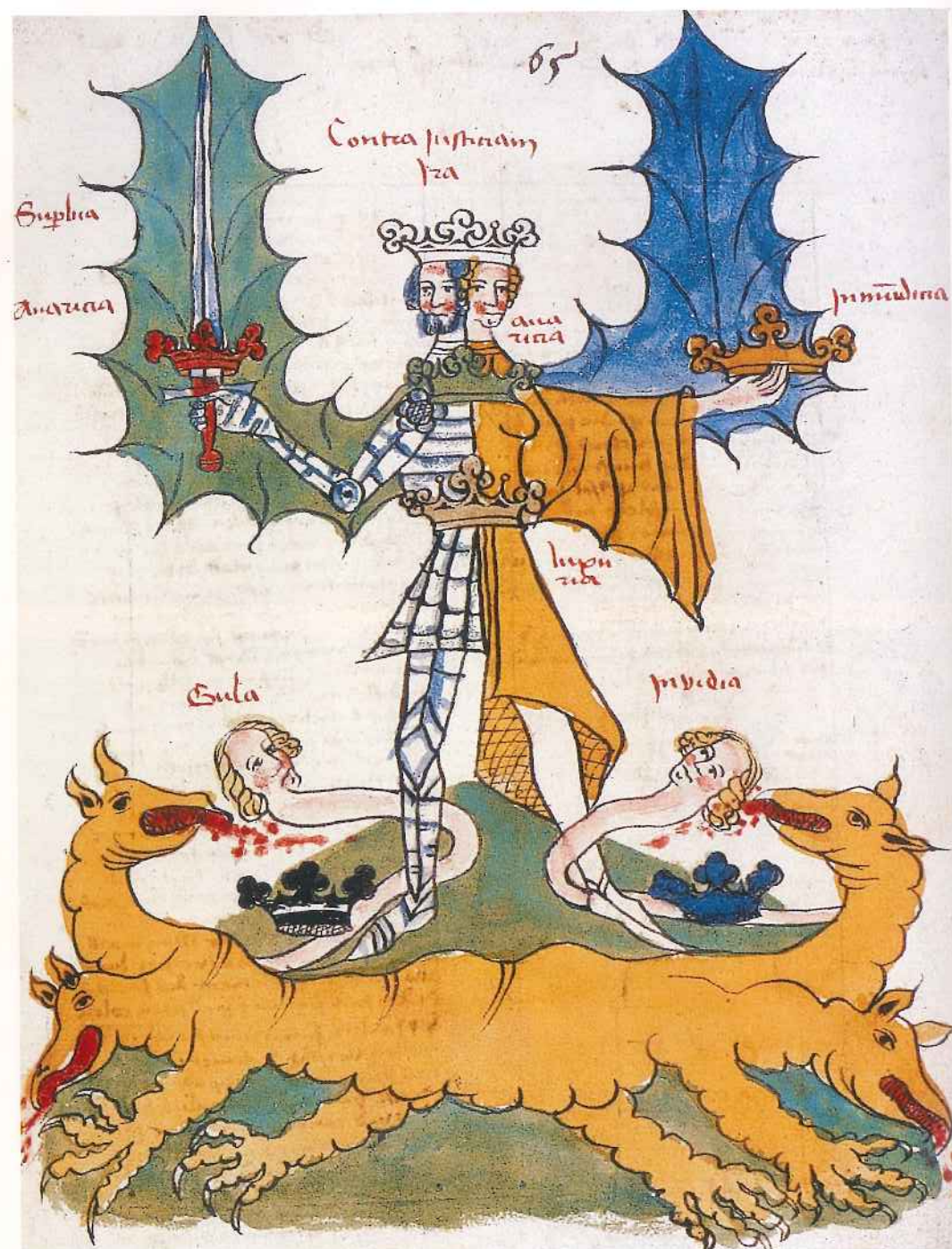
Los griegos... consideran a los Gigantes *ghegenets*, o sea, *terrígenas*, que significa *nacidos de la tierra*, porque la tierra misma, según la leyenda, los habría parido con su propia mole inmensa (...) Los *Cinocefali* reciben ese nombre porque *tienen cabeza canina* y porque su ladrido revela una naturaleza más animal que humana: nacen en India. La misma India engendra los *Ciclopi*, así llamados porque se cree que tienen un único ojo en medio de la frente (...) Algunos creen que en Libia nacen los *Blemmyae*, cuerpos carentes de cabeza, con la boca y los ojos en el pecho. Otras criaturas nacen sin cerviz y con los ojos en

los hombros. Se ha escrito que en el Extremo Oriente existen gentes de rostro monstruoso: algunas carecen de nariz y tienen la cara deforme y completamente plana; otras con el labio inferior tan prominente que, cuando duermen, se cubren con él todo el rostro para protegerse de los ardores del sol; otras tienen la boca como cuajada y se alimentan solamente a través de un pequeño agujero utilizando pajillas de avena; otras, por último, carecen de lengua y se comunican por medio de signos y gestos. Dicen que junto a los escitas viven los *Panotii*, que tienen unas orejas tan grandes que podrían cubrirse con ellas el cuerpo entero (...) Se dice que los *Artabatitae* viven en Etiopía y caminan inclinados como las ovejas: ninguno de ellos supera los cuarenta años. Los *Satiri* son hombrecillos con nariz curva, cuernos en la frente y pies semejantes a los de las cabras. San Antonio vio a uno en la soledad del desierto y, al ser interrogado por el siervo de Dios, respondió: «Yo soy un mortal, uno de los que habitan en el desierto y que los gentiles, engañados por numerosos errores, veneran como Faunos o Sátiros» (...) Se dice que en Etiopía vive el pueblo de los *Sciapodi*, dotados de piernas especiales y extraordinariamente veloces: los griegos los llaman *skiopodes* porque, cuando se tumban de espaldas en el suelo debido al gran calor del sol, se hacen sombra con sus enormes pies. Los *Antipodi*, habitantes de Libia, tienen las plantas de los pies al revés, esto es, vueltos hacia atrás, y con ocho dedos en cada pie. Los *Ippopodi* viven en Escitia: tienen forma humana y pies de caballo. Dicen que en India vive un pueblo llamado *Makröbioi*, cuya estatura es de doce pies. En la misma India vive también un pueblo cuya estatura es de un codo, y los griegos los llaman *Pygmei*, derivado precisamente de codo, y del que ya hemos hablado antes: viven en las regiones montañosas de India, cerca del océano.

Páginas siguientes:

Unicornios, dragones, cinocéfalos, blemias, esciápodos, monóculos, del Maestro de Boucicaut, *Livre de Merveilles*, siglo xv, París, Bibliothèque Nationale de France





5. El destino de los monstruos

La tradición de los monstruos, ya desde sus comienzos, indujo al mundo cristiano a utilizarlos también para definir a la divinidad. Como explicaba el **Pseudo Dionisio Areopagita** en la *Jerarquía celeste*, la naturaleza de Dios es inefable, y ninguna metáfora por muy brillante que sea puede hablar de él, y cualquier discurso nuestro resulta impotente, capaz tan solo de hablar de Dios por negación, no diciendo lo que es sino *lo que no es*, tanto da nombrarlo por medio de imágenes muy desemejantes, como las de animales y seres monstruosos. Por otra parte, existía ya un precedente en la visión de Ezequiel, en la que se describían criaturas celestes en forma animal, lo que proporciona la inspiración al apóstol Juan para la visión del trono divino (y esto explica que la tradición posterior asociara a tres evangelistas las figuras del buey, del león y del águila).

También en la época renacentista los monstruos asumen una función amable, y justamente a causa de su impresionante fealdad. Por ejemplo, en las *artes de la memoria*, desde la Antigüedad, para poder recordar palabras y conceptos se aconsejaba asociarlos a diversas estancias de un palacio o a diversos lugares de una ciudad donde se exhibían estatuas horripilantes, difíciles de olvidar. Y vemos que en el *Ars memorandi* de Petrus von Rosenheim (1502) aparecen figuras mnemotécnicas que mantienen un parentesco indudable con los monstruos apocalípticos y con las criaturas de los bestiarios.

Finalmente, los monstruos tendrán un enorme éxito en el mundo heterodoxo de los alquimistas, donde simbolizarán los distintos procesos para obtener la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud, y cabe suponer que a los ojos de los adeptos a las artes ocultas no eran espantosos sino maravillosamente seductores.

No obstante, como veremos en el capítulo IX, en un momento dado el gusto por lo maravilloso legendario dará paso a la curiosidad por lo *interesante* científico, y las cámaras de maravillas y otras colecciones modernas se poblarán de otros tipos de monstruos. En esa época se exploran lugares que para los medievales eran aún tierra de leyenda, y en estas empresas ya no tienen cabida los monstruos de los bestiarios. El monstruo seguirá habitando el imaginario moderno y contemporáneo, pero con otras formas.

Por influencia de los descubrimientos de los navegantes que encontraban pueblos salvajes (reales) de costumbres salvajes, **Shakespeare** nos hablará del horrible (e infeliz) Calibán, **Swift** de las criaturas que encuentra en el

Página anterior:

Lucifer hermafrodita,
Buch der reiligen
Dreifaltigkeit, ms. 428,
1488, Vad St. Gallen



Petrus von Rosenheim,
Ars memorandi, 1502,
Pforzheim

Dios como gusano

Dionisio Areopagita

Jerarquía celeste, II, 5

Descubriremos que los intérpretes de la teología misteriosa adaptan santamente estos símbolos no solo a las manifestaciones de las disposiciones celestes, sino a veces también a las manifestaciones mismas de la Tearquía. Y a veces celebran la Divinidad a partir de las cosas más preciosas que vemos, como sol de la justicia (...) Otras veces, en cambio, la celebran con los apelativos de los elementos de en medio, como fuego que ilumina sin hacer daño, agua dispensadora de plenitud vital y, hablando simbólicamente, como agua que entra en el vientre y hace brotar ríos que fluyen imparables. Por último, la llaman también con los nombres de las cosas más bajas, como ungüento fragante, piedra angular, y hasta le atribuyen forma

de fiera adaptándole las características del león y de la pantera y diciendo que será como un leopardo y una osa enfurecida. Añadiré también la más vil de todas las comparaciones y la que parece ser la más inconveniente: en efecto, todos los expertos en las cosas divinas nos han transmitido que Dios se atribuyó la forma de un gusano. Así los teósofos y los intérpretes de la inspiración oculta separan nitidamente al «Santo de los santos» de las cosas imperfectas y profanas y vigilan las santas representaciones distintas, a fin de que las cosas divinas no sean accesibles a los profanos y los que contemplan las santas imágenes no acepten las figuras como si fuesen reales, y a fin de que las cosas divinas sean veneradas con verdaderas negaciones y con semejanzas distintas que proceden de cosas que tienen huellas divinas extraordinariamente diversas en sus propiedades.

Calibán

Shakespeare

La tempestad, II, 2 (1611)

Trinculo: ¿Qué tenemos aquí? ¿Un hombre o un pez? ¿Muerto o vivo? Un pez, a juzgar por el hedor; un pez rancio; un pejepero y no de los más frescos. ¡Extraño pez! Si estuviera ahora en Inglaterra, como lo hice en otro tiempo, y tuviera ese pez, aunque solo fuese en pintura, no habría tonto en día festivo que no diese por verlo una moneda de plata. Este monstruo haría allí la fortuna de un hombre. Todo animal extraño enriquece a su dueño. Mientras no os darian un óbolo para socorrer a un mendigo lisiado, gastan diez por ver a un indio muerto. Tiene piernas de hombre y sus aletas parecen brazos. ¡Está caliente, a fe mía! Cambio ahora de opinión. No es un pez, sino un insular herido por el rayo.

Monstruosos pechos

Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, 18 (1726)

Nunca nada me ha producido más asco que aquellos monstruosos pechos, que no sabría con qué comparar para que el lector pudiera hacerse una idea de su tamaño, forma y color. Formaban una protuberancia de seis pies, y su circunferencia medía al menos dieciséis. El pezón era como la mitad de mi cabeza, y pezones y pechos estaban salpicados de tantas manchas, pústulas y pecas, que nada podía verse más nauseabundo (...) Esto me hizo pensar en el hermoso cutis de nuestras damas inglesas, que parecen tan hermosas solo porque tienen nuestra misma dimensión, y los defectos de su piel no son perceptibles si no es con una lente de aumento; la cual nos revela, en efecto, que la epidermis más fina y más blanca es, en realidad, áspera, desigual y con mal color.

transcurso de sus viajes. Luego, poco a poco, se irá perdiendo la confianza en el monstruo; a **Poe** le parecerá perturbador, a **Arthur Conan Doyle** (que algo sabe ya de los animales prehistóricos) horripilante, mientras que **Baudelaire** soñará con un éxtasis erótico sobre el cuerpo de una gigante. Ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, la criatura del doctor Frankenstein, mister Hyde, King Kong y rodeados de muertos vivientes y de alienígenas llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque solo nos inspiran un sentimiento de miedo y no los vemos como mensajeros de Dios. Ni pensamos ya en domarlos poniendo una virgen bajo un árbol. Tal vez la primera señal de escepticismo frente a los frecuentes seres benévolos de los bestiarios la hallamos ya en el *Millón* de Marco Polo, cuando el que viaja de verdad y no con la fantasía se encuentra con animales que nosotros identificamos sin duda alguna con rinocerontes. Son animales que nunca había visto y, como la cultura le proporcionaba la idea del unicornio como cuadrúpedo con un cuerno en el hocico, dice que ha visto unicornios. No obstante, como es un cronista honesto y puntilloso, se apresura a explicarnos que estos unicornios son bastante extraños, distintos de la imagen heredada de la tradición: no son blancos y esbeltos sino que tienen «el pelo de búfalo y las patas como ellos»; el cuerno es negro y desagradable, la lengua espinosa, la cabeza parecida a la de un jabalí. Y acaba diciendo que no solo este animal «es muy feo a la vista» sino que además «no es verdad que se dejen tomar por una doncella virgen, pues son temibles y lo contrario de lo que cuentan».



King Kong, dirigida por
Merian Cooper y Ernest
B. Schoedsack, 1933



Página anterior:

Arnold Böcklin, *Sirenas*,
1875, Berlín, Staatliche
Museen

La gigante

Charles Baudelaire, *Spleen e ideal* (1857)
Cuando en su poderoso numen hijos
[monstruosos
a diario paría la Creación, yo quisiera
haber vivido junto a una joven gigante,
como un gato sensual a los pies de una
[reina;

y ver cómo su cuerpo y su alma florecían
creciendo libremente en sus juegos
[terribles;
saber si una sombría llama abriga su pecho
por las húmedas nieblas que nadan en
[sus ojos;

recorrer a placer sus magníficas formas;
trepar por la ladera de sus grandes rodillas,
y a veces, en verano, cuando malsanos soles

a tumbarse en el campo, fatigada, la
[impulsan,
indolente a la sombra de sus pechos
[dormirme,
cual aldea apacible al pie de una montaña.

Dientes rojos como garras

Edgar Allan Poe
Aventuras de Arthur Gordon Pym (1850)
Pescamos (...) el cuerpo de un animal
terrestre de aspecto muy singular (...) tenía
las piernas muy cortas y los pies armados
de largas garras de un rojo vivo parecido
al del coral. El cuerpo estaba cubierto de
un espeso pelaje fino y suave, cuyo tacto
recordaba a la seda y era de un blanco
nítido. La cola era delgada como la de un

ratón y larga como de un pie y medio.
La cabeza era parecida a la del gato,
menos en las orejas que colgaban como
las del perro. Los dientes eran del mismo
rojo vivo que las garras.

El mundo perdido

Arthur Conan Doyle
El mundo perdido, 12 (1912)
De repente lo vi. Se produjo un
movimiento entre los matorrales en el
límite extremo del claro del bosque que
acababa de atravesar. Una gran sombra
oscura apareció de improviso y se movió,
dando brincos a la clara luz de la luna.
Digo con razón «dando brincos», porque
el animal se movía como un canguro,
saltando en posición erguida sobre las
patas posteriores y con las anteriores
dobladitas. Sus dimensiones y su fuerza,
enormes, hacían pensar en las de un
elefante erguido sobre las patas traseras,
en cambio los movimientos, a pesar del
enorme tamaño, eran extraordinariamente
ágiles. (...) En vez de la mansa cabeza,
semejante a la de un ciervo, del gran
herbívoro de patas con tres dedos, esa
bestia tenía un hocico largo, grueso,
similar al hocico de un sapo, y se parecía
al ser que había sembrado la alarma
en el campo. El aspecto fiero y la terrible
energía con que me había perseguido
me ratificaban en la creencia de que
se trataba de uno de esos grandes
dinosaurios carnívoros, las fieras
más terribles que jamás han pisado
la corteza terrestre.

Lo feo, lo cómico, lo obsceno

1. Priapo



Se preguntaba Montaigne (*Ensayos*, III, V): «¿Qué le ha hecho al hombre el acto sexual, tan natural, necesario y legítimo, para no atreverse a hablar de él sin vergüenza y para excluirlo de las conversaciones serias y ordenadas? Pronunciamos con osadía "matar", "robar", "traicionar", y en cambio, ¿por qué nos referimos a lo otro siempre entre dientes?». En efecto, el ser humano siempre se ha encontrado incómodo (al menos en la sociedad occidental) ante todo lo que se refiere a los excrementos y al sexo. Nos producen repugnancia y, por tanto, consideramos feos los excrementos (los de los demás, incluidos los animales, mucho más que los nuestros), y en el *Malestar en la cultura* Freud observaba que «los órganos genitales en sí mismos, cuya visión siempre es excitante, nunca son considerados bellos». Esta incomodidad se ha expresado a través del pudor, o sea, del instinto o el deber de abstenerse de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades. Naturalmente, el sentido del pudor ha ido variando según las culturas y los períodos históricos: ha habido épocas, como en la antigua Grecia o en el Renacimiento, en que la representación de los genitales no parecía repugnante sino que más bien contribuía a poner en evidencia la belleza de un cuerpo, y existen culturas en las que se exhiben públicamente los mismos atributos sin ninguna vergüenza. En cambio, en las culturas en que domina un fuerte sentido del pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de lo opuesto al pudor, que es la *obscenidad*. Se pueden manifestar comportamientos obscenos por rabia o por ganas de provocar, pero muchas veces el lenguaje o el comportamiento obsceno simplemente *hacen reír*: basta pensar en cómo les gusta a los niños explicar o escuchar chistes sobre los excrementos.

Bartolomeo Passerotti,
Caricatura, siglo XVI,
colección privada

Desde la más remota antigüedad, en el culto al falo se han unido las características de la obscenidad, de una cierta fealdad y de una inevitable comicidad. Es representativa de ello una divinidad menor como Príapo (que aparece en el mundo griego y latino en la época helenística), dotada de un órgano genital enorme. Hijo de Afrodita, era protector de la fertilidad y sus imágenes, generalmente construidas en madera de higuera, se colocaban en los campos y en los huertos para proteger las cosechas y como espantapájaros; se creía que el dios podía alejar a los ladrones sodomizándolos.

Sin duda era obsceno, se le consideraba ridículo a causa de aquel miembro exorbitante (de ahí que aún hoy el priapismo sea una enfermedad) y no se le consideraba bello, sino que más bien merecía el calificativo de *amorphos*, feo (*aischron*), porque no poseía la forma correcta. En un bajorrelieve de Aquileia de la época de Trajano (conocido también por Freud, que lo menciona en una carta de 1898) aparece representado en el momento en que Afrodita, disgustada por la complexión de aquel hijo mal nacido, lo rechaza. En definitiva, no era un dios feliz: se le calificaba también de «monolítico», porque se tallaba en un único bloque de madera y se izaba en el campo, sin posibilidad de moverse, sin la capacidad de metamorfosis propia de muchos otros personajes mitológicos, oprimido por su soledad y por la incapacidad, a pesar de sus hipertrofiadas posibilidades, de seducir a una ninfa. Véase el tono de compasión con que lo trata **Horacio** en las *Sátiras*.

Y, sin embargo, era una divinidad básicamente divertida y simpática, y así la representan varios poetas, de **Teócrito** a las **Priapeas** (una antología anónima probablemente del siglo I d.C., de tono burlesco e impúdico) y a la *Antología Palatina*. Príapo simboliza pues el estrecho parentesco que ha existido siempre entre fealdad, obscenidad y comicidad (como puede verse asimismo por los fragmentos de **Aristófanes** y de la *Vida de Esopo*).

Lamento de Príapo

Horacio (siglo I a.C.)
Sátiras, I, 8

Un día, un tronco de higuera era yo,
inútil leño, cuando el carpintero, incierto
de si haría un escaño o un Príapo, prefirió
que fuera un dios. Dios, de allí, yo; de
cacos y aves el magno espanto; pues
a los cacos mi diestra reprime y desde
mi obscena ingle un rojo palo extendido;
mas a las importunas volantes, la caña
en mi vértice fija, aterra, y les veda
congregarse en los nuevos jardines. Aquí,
antes, los cadáveres de angostas celdas

echados, el consiervo pactaba traer por
precio en vil arca. (...) Ahora es lícito
habitar en las Esquilas salubres, y en el
terraplén soleado pasear, donde ha poco
los tristes contemplaban un campo, por
albos huesos deforme; mientras a mí no
tanto los cacos y habituadas las fieras a
vejar este lugar, me son cuita y trabajo,
cuanto las que con encantos y venenos
trastornan los humanos ánimos; a estas
de ningún modo perderlas ni estorbarles
puedo, en cuanto la vaga luna su
honroso rostro sacó fuera, que huesos
cojan y hierbas dañinas.



Priapea

Priapea 6, 10, 24

Aunque soy, como ves, un Príapo leñoso,
hoz de madera y polla de madera,
te tomaré igualmente y te tendré;
y esa cosa, tal cual, sin engaño,
te clavaré, más tiesa que una cetra,
hasta tocarte la séptima costilla.

Muchacha estupidilla, ¿de qué ríes?

No me esculpió Praxiteles o Escopas,
ni me alisó la mano del gran Fidias;
sino de áspera madera me talló un

[villano

y exclamó: «Sí, tú serás Príapo».

¿Y tú me miras y te echas a reír?

¡Te parece sin duda placentera
la columna que surge de mi ingle!

Aquí, a mi guardián de un huerto fértil

[el artífice

encargó que cuidara de este lugar

[confiado.

Seas castigado, oh ladrón, aunque

[indignado digas:

«Tendré que pagar esto por poca

[verdura?».

«Sí, en efecto!»

Priapeo

Teócrito (siglos III-IV)

Epigramas, 4

Cabrero, ve al lugar donde crecen las
encinas, y allí encontrarás una estatua
de higuera, con su corteza, esculpida
recientemente, con tres piernas y sin
orejas, pero con el miembro vital, capaz
de cumplir con los trabajos de Cipris.
Hay a su alrededor un recinto sagrado,
y un arroyo perenne, que sale de las
rocas, se adorna por doquier de laureles
y mirtos y de cipreses olorosos. Una
vid cargada de racimos la rodea con
una guirnalda; los mirlos primaverales
dejan oír allí los sonos variados de
sus voces sonoras, y los cantarines
ruiseñores responden con el dulce
gorjeo de sus gargantas. Siéntate allí,
y al encantador Príapo suplica que cese
en mí el deseo de Dafnis, y le ofreceré
en sacrificio un hermoso cabrito.
Si rehúsa, obtenga yo a Dafnis, y le
sacrificaré tres víctimas: una becerra,
un cabrón velludo y un cordero
destetado. ¡Pero mejor será que el
Dios me escuche!

Invocación a Príapo,
siglo I d.C., Pompeya,
Casa dei Vettii



Pintor de Dijon, *El prodigioso nacimiento de Venus*, siglo IV a.C., Bari, Museo Archeologico della Provincia

Pobre Sócrates

Aristófanes

Las nubes, (423 a.C.) 153 ss.

Discípulo: Pues ¿qué dirías si conocieses otra idea genial de Sócrates...? Querefonte de Esfeto le planteó la siguiente disyuntiva: ¿los mosquitos zumban por la boca o por el trasero?... Sostenía que el intestino del mosquito es angosto y que por causa de su delgadez el aire lo atraviesa con fuerza derecho hacia el trasero y que después, el cual concavidad anexa a la angostura, el culo resuena por la violencia del soplo. *Estrepsíades*: ¡De modo que el culo de los mosquitos es una trompeta! (...)

Discípulo: Mientras escrutaba las trayectorias de la luna y sus revoluciones, observando el cielo boquiabierto, en plena noche, el lagarto se le cagó encima desde el tejado.

Estrepsíades: Me ha hecho gracia lo del lagarto cagándose en Sócrates.

Cagar el juicio

Romanzo de Esopo (siglos I-II)

«Podrías explicarme por qué, cuando cagamos, miramos a menudo nuestros excrementos? Esopo explicó: «Hubo antiguamente el hijo de un rey que,

a causa de una vida de lujos y molicie, se pasaba mucho tiempo sentado cagando. En cierta ocasión, tanto tiempo se pasó que, perdida la memoria de sus propios actos, cagó también el juicio. A partir de aquel día, los hombres cagan en cuchillas, cuidando de no cagar también el juicio. Pero tú no te preocupes: ¡nunca podrías cagar el juicio que no tienes!».

Contra la risa

Regla de san Benito (siglos V-VI)

No pronunciar palabras ociosas o ridículas; y no complacerse en la risa excesiva y desmedida.

San Basilio, *Pequeñas reglas* (siglo IV)

El Señor se hizo cargo de todas las pasiones corporales inseparables de la naturaleza humana (...). Sin embargo, como atestiguan los relatos evangélicos (...) jamás cedió a la risa. Al contrario, llamó infelices a quienes se dejan dominar por la risa.

Regla de los cuatro padres (siglo V)

Si se descubre a alguien riendo o haciendo bromas... ordenamos que ese hombre (...) durante dos semanas sea reprimido con el látigo de la humildad.



2. Sátiras contra el rústico y fiestas carnalescas

Se ha hablado de formas de arte que expresan la armonía perdida (de la que surgen lo sublime o lo trágico, que provocan ansiedad y tensión), la armonía poseída (de la que surgen lo bello y lo gracioso, que provocan serenidad) o bien la armonía perdida y fracasada, que da lugar a lo cómico como pérdida y disminución, o también como mecanización de los comportamientos normales. De modo que podemos reírnos de la persona presuntuosa y arrogante que resbala con una piel de plátano, de los movimientos rígidos de la marioneta, y podemos reírnos con distintas variantes de frustración de las expectativas, con la animalización de los rasgos humanos, con la ineptitud de un chapucero o con muchos juegos de palabras. Estas y otras formas de comicidad juegan con la deformación, pero no necesariamente con la obscenidad.

En cambio, comicidad y obscenidad van de la mano cuando nos reímos a espaldas de alguien a quien despreciamos (piénsese en la «tomadura de pelo» lúbrica o en los chistes sobre cornudos) o en el acto liberador realizado contra algo o alguien que nos oprime. En este caso lo cómico-obsceno, cuando el opresor es objeto de risa, representa también una especie de rebelión compensatoria.

Estas formas de rebelión (aunque autorizadas y, por tanto, interpretadas como desahogo de tensiones incontrolables por otros medios) las hallamos en las Saturnales romanas, en las que se permitía a los esclavos ocupar el lugar de sus amos, y en los triunfos, en los que se autorizaba a los veteranos gritar al caudillo homenajeado frases sumamente lascivas, incluso con alusiones ofensivas.

El primer mundo cristiano, en cambio, no se mostró indulgente con la risa, que se consideraba una licencia casi diabólica. Según una tradición derivada de un evangelio apócrifo, la *Epístola de Léntulo*, Cristo nunca se rió, y la discusión sobre la risa de Jesús duró siglos. No obstante, esos documentos **contra la risa** no nos deben hacer olvidar que otros padres y doctores de la Iglesia defendieron el derecho a una santa alegría y que desde los primeros siglos medievales circulaban textos jocosos como la *Coena Cypriani* (una parodia fantasmagórica que gozaba de gran éxito en el mundo monástico, y en la que aparecían en escena personajes bíblicos en situación indudablemente irreverente) o los *Joca monachorum*. Había además momentos dedicados explícitamente a la licencia jocosa, como la *risa pascual*, que permitía hacer chistes durante las celebraciones de la Resurrección incluso en la iglesia y en el transcurso de los sermones.



Tricouillard, Angers,
Casa de madera
del siglo xv

Un marido engorroso

El escroto negro (siglos xii-xiv)

Señor, en vuestra presencia quiero exponer delante de todos la razón por la que he pedido audiencia. Hace ya siete años que me casé con un rústico, al que nunca conocí plenamente hasta ayer noche, cuando descubrí por primera vez el motivo por el que no puedo seguir a

su lado ni permanecer en su compañía. Mi testimonio es verdadero: mi marido tiene una polla más negra que el hierro y un escroto más negro que el hábito de un monje o de un sacerdote; y es peludo como un oso, y además nunca vieja bolsa de usurero estuvo tan hinchada como su escroto. Os he dicho la verdad de la mejor manera que he sabido.

El pedo del rústico

Rutebeuf (siglo xiii)

Que no quiera jamás Jesucristo que el rústico halle hospitalidad junto al hijo de Santa María (...) Estos no pueden alcanzar el Paraíso con dinero u otra cosa, y del Infierno están también privados, que los diablos están con ellos disgustados (...) Un día un rústico cayó enfermo, y en el Infierno estaban todos preparados para recibir su alma. Os lo digo con toda certeza. Un diablo llegó junto a él para llevárselo, como era su derecho, y enseguida le cuelga del culo un saco de cuero, porque creía firmemente que por allí se escapaba el alma. Pero aquella noche el rústico, para sanar, se había tomado una poción, ya que había comido tanto cerdo con ajo y tanto caldo graso y espeso que la barriga no estaba blanda, sino tensa como la cuerda de una cítara. No hay duda de

que va a morir, pero si consigue hacer un pedo, sanará. Con este objeto se fatiga mucho, y se dedica a ello con todas sus fuerzas, y tanto se ingenia y se empeña, tanto se vuelve y se revuelve, que suelta un pedo con gran estruendo, llena el saco y el otro lo ata, que el diablo a modo de penitencia le había pisoteado la barriga; y con razón se dice en el proverbio que «el mucho apretar hace cagar». El diablo echa a andar y alcanza la puerta con el pedo encerrado dentro del saco. Arroja el saco al Infierno y el pedo se escapa de golpe. Todos los diablos, furiosos e irritados, empiezan a maldecir el alma del rústico. Al día siguiente se reúnen y llegan a un acuerdo: que nunca se lleve un alma salida de rústico, porque apesta sin duda. Gracias a este acuerdo el rústico no entra ni en el Infierno ni en el Paraíso: habéis comprendido bien la razón.

La Edad Media era una época llena de contradicciones, en la que las manifestaciones públicas de piedad y de rigorismo iban acompañadas de generosas concesiones al pecado, como nos muestra buena parte de la narrativa de la época, y existían lugares donde se toleraba la prostitución (incluso pueblos-gineceos llamados *columbaria*, que eran frecuentados por los feudatarios). No debemos olvidar el erotismo de la poesía cortés o los cantos de los goliardos, que también eran clérigos. Además, el sentido del pudor era sin duda distinto del que tenemos hoy en día, sobre todo entre los pobres, que vivían en familia de forma promiscua, dormían todos en la misma habitación o incluso en el mismo camastro, y hacían sus necesidades corporales en el campo sin preocuparse demasiado de la intimidad. La obscenidad (y la magnificación de lo deforme y de lo grotesco) aparece en las **sátiras contra el rústico** y en las fiestas carnalescas precisamente en relación con la vida de los humildes. Se trata de dos fenómenos bastante distintos. Disponemos de una enorme cantidad de textos, desde los *fabliaux* franceses a la novelística italiana y a los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, en los que el rústico es presentado como un tonto, dispuesto a estafar a su señor, sucio y maloliente (en un cuento, al pasar un burrero por delante de la tienda de un perfumista resulta tan trastornado por los aromas que de ella salen que se desmaya y no vuelve en sí hasta que le dan a oler estiércol), y a veces como un priapo, desfigurado por desagradables atributos genitales. Sin embargo, no se trataba de ejemplos de comicidad popular, sino más bien de manifestaciones del desprecio y de la desconfianza que el mundo feudal y el eclesiástico sentían hacia los campesinos. Las deformidades del rústico eran celebradas con sadismo, y la gente se divertía *a costa de* y no *con* los rústicos.



Cagar sobre el roscón,
Walcourt, iglesia
de Santa Materna,
coro, 1531

Página siguiente:

*La bandera de la madre
loca, siglos XV o XVI,
Dijon*

El boyero

Chrétien de Troyes

El caballero del león (c. 1180)

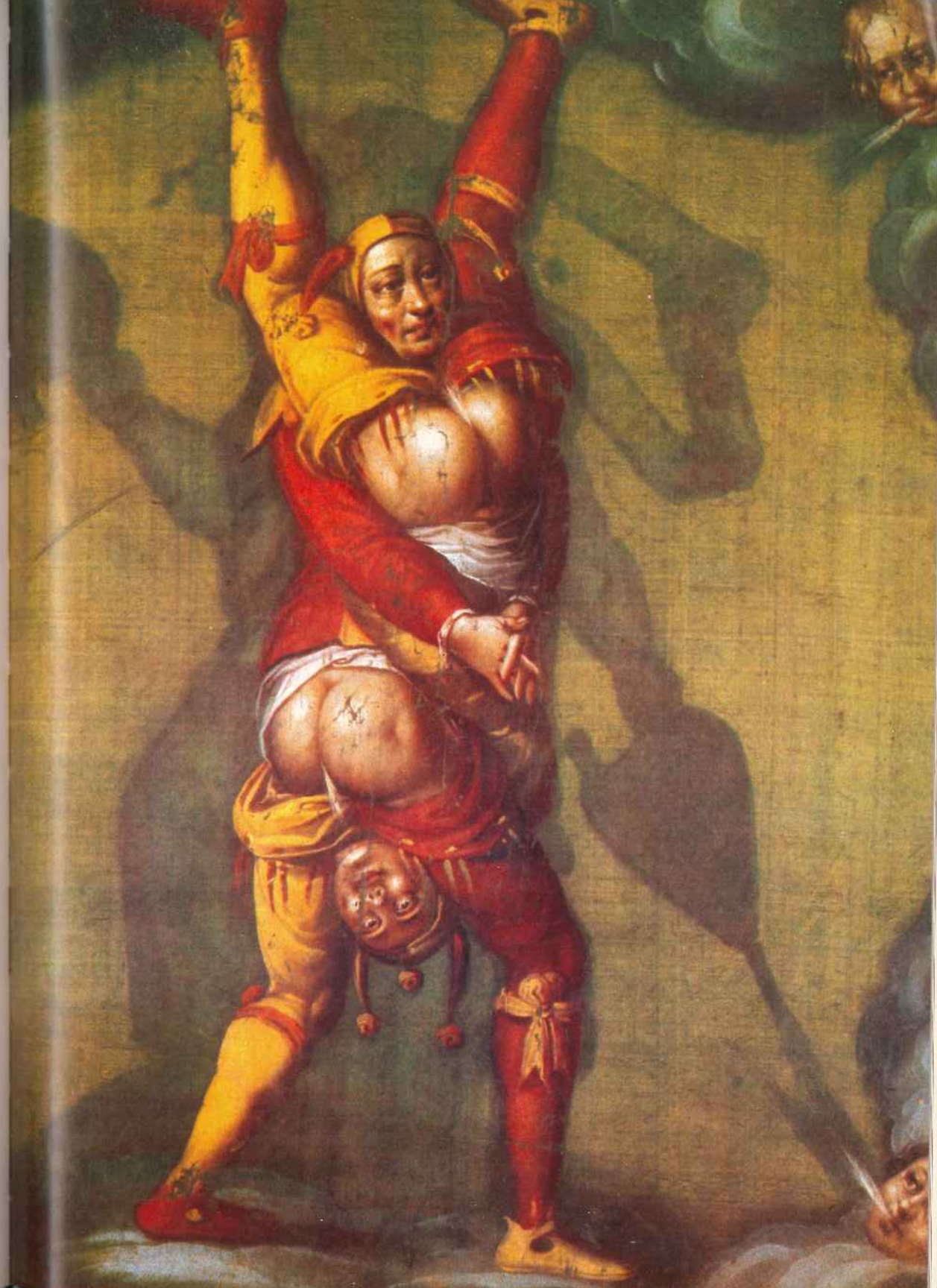
Un rústico que parecía un moro, deforme y horrendo en desmesura, criatura tan fea que no hay palabras para describirla, estaba sentado sobre un tronco con una gran maza en la mano. Me acerqué y vi que tenía la cabeza más grande que la de un rocín o de cualquier otro animal, cabellos enmarañados y frente calva, orejas peludas que colgaban más de dos palmos y grandes como las de un elefante, cejas enormes, cara aplastada, ojos de mochuelo, nariz de gato, boca cortada como la de un lobo, dientes de jabalí puntiagudos y amarillentos, barba roja, bigotes retorcidos, el mentón unido al pecho, la espalda larga, torcida y gibosa. Estaba apoyado sobre la maza y llevaba un traje muy extraño; no estaba hecho ni de lino ni de lana, sino que llevaba atadas al cuello dos pieles recién arrancadas de toro o de buey.

Las flatulencias

Karl Rosenkranz

Estética de lo feo, III (1853)

En todas las circunstancias, las flatulencias son una cosa desagradable. Afirman contra la voluntad del hombre algo involuntario, a menudo lo sorprenden con su sobresalto en el lugar inapropiado, con un rápido movimiento se escapan inadvertidas, tienen la propiedad de un geniecillo que, sin aviso previo y *sans gêne*, pone en un compromiso. Por eso los cómicos las han utilizado siempre en lo grotesco y en lo burlesco, al menos para alusiones. (...) Puesto que los hombres, sean cuales sean las condiciones de edad, de educación, de riqueza y de clase que nos distinguen, coincidimos todos en esta involuntaria bajeza de nuestra naturaleza, es raro que las alusiones a ese respecto no cumplan su objetivo de hacer reír al público: por esto, la comicidad baja prefiere las groserías, las porquerías y necedades que a ello hacen referencia.



Los habitantes de las ciudades eran, en cambio, protagonistas de la parodia grotesca en los carnavales y en otras manifestaciones de tipo carnavalesco, como la fiesta del asno y los *charivari*, procesiones con ocasión de las nuevas nupcias de un viudo, caracterizadas por increpaciones, gestos obscenos, disfraces, y en las que se producía un enorme estruendo con calderos, cacerolas y otros utensilios de cocina. En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total de lenguaje, incluido el blasfemo. Como triunfo de todo aquello que durante el resto del año se consideraba desagradable o estaba prohibido, estas fiestas representaban un paréntesis concedido o tolerado solo en algunas ocasiones concretas. Durante el resto del año se celebraban las fiestas religiosas oficiales, en las que se reafirmaba el orden tradicional y el respeto a las jerarquías, mientras que en los carnavales se permitía subvertir el orden social y las jerarquías (se elegían incluso los reyes o los obispos de la fiesta), y emergían los rasgos bufonescos y «vergonzosos» de la vida popular. El pueblo se vengaba alegremente del poder feudal y eclesiástico y, mediante parodias de los diablos y del mundo infernal, pretendía reaccionar al miedo a la muerte y al más allá, al terror a las epidemias y a las desgracias que habían dominado durante todo el año. De modo que podría decirse, paradójicamente, que seriedad y tristeza eran prerrogativas de quien practicaba un sagrado optimismo (hay que sufrir pero luego nos aguarda la vida eterna), mientras que la risa era la medicina del que vivía con pesimismo una vida miserable y difícil. Entre estas manifestaciones estaban también las fiestas de los locos, y es evidente que la figura del loco (que puede estar dotado, no obstante, de una inesperada sabiduría) se caracterizaba por una mueca de enajenación, que muy pronto se transformó en máscara bufonesca. En estas ocasiones asumían una función de farsa incluso los excrementos que, durante la elección burlesca de un falso obispo, se utilizaban en la iglesia en vez del incienso, mientras que en los *charivari* se arrojaban sobre la multitud. Así se redimía en cierto modo la fealdad, tal vez porque además el protagonista del carnaval, hambriento y dominado por las enfermedades, no era más hermoso que la máscara que encarnaba y, por consiguiente, mediante un acto de desafío, lo deforme se aceptaba e imponía como modelo.

El príncipe de los Tontos

Gringore (siglos xv-xvi)

Tontos lunáticos, tontos atolondrados, tontos sabios; tontos de ciudad, tontos de castillo, de pueblo; tontos aturdidos, tontos simplones, tontos sutiles; tontos amorosos, tontos solitarios, tontos salvajes; tontos viejos, nuevos y tontos de todas las edades; tontos bárbaros, tontos forasteros, tontos gentiles; tontos razonables, tontos perversos, tontos

testarudos (...), tontas damas y tontas damiselas; tontas viejas y tontas jóvenes, nuevas; todas las tontas aman al varón; tontas atrevidas, cobardes, feas, bellas; tontas llamativas, tontas dulces, rebeldes; tontas que quieren tener su prebenda, tontas que trotan por el sendero; tontas pelirrojas, delgadas, pálidas y gordas; el martes de Carnaval el Príncipe os entretendrá en Le Halles.



3. La liberación renacentista



Todos estos fenómenos sufren una especie de vuelco en la época renacentista. El cambio más evidente se produce con el *Gargantúa y Pantagruel* de **Rabelais**, que comienza a aparecer en 1532. En él no solo se reconsidera y plagia con extraordinaria originalidad la antigua cultura popular en sus formas más licenciosas, sino que lo obsceno rabelaisiano ya no aparece (o no solamente) como característica plebeya: se convierte más bien en lenguaje y comportamiento de una corte real. Y aún más. La ostentación de la chocarrería (con resultados cómicos no superados) ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente, se convierte en sátira del mundo de los sabios y de los hábitos eclesiásticos, asume una función filosófica. Ya no se trata de una parentética revuelta anárquica popular sino que se convierte en una auténtica revolución cultural.

En una sociedad que defiende ya el predominio de lo humano y de lo terrenal sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación de los derechos del cuerpo, y en este sentido Rabelais ha sido analizado espléndidamente por **Bakhtin**. Los gigantes Gargantúa y su hijo Pantagruel según los criterios medievales son deformes porque son desproporcionados, pero su deformidad se vuelve gloriosa. Ya no son los temibles gigantes que se rebelan contra Júpiter, inexorablemente condenados por la mitología clásica, ni los monstruosos habitantes de la India de las leyendas medievales: con su incontinente y «enorme» tamaño se convierten en los héroes de los nuevos tiempos.

A comienzos del siglo XVII, también se da un vuelco a la sátira del rústico con el *Bertoldo* de **Giulio Cesare Croce** (1606). Con este personaje, tremendamente feo y tosco aún, el rústico pasa de tonto a astuto, y hace

El pedo de Pantagruel

François Rabelais

Gargantúa y Pantagruel, II, 27 (1532)

En cuanto soltó un pedo, la tierra tembló nueve leguas a la redonda, y el aire corrompido engendró a más de cincuenta y tres mil hombrillos, todos enanos y contrahechos; y de una ventosidad posterior engendró el mismo número de

mujercillas, como las que podéis ver en las ferias, que no crecen nunca si no es hacia abajo, como una cola de vaca, o en grosor, como los rábanos del Limousin. —¿A qué se debe que vuestros pedos sean tan prolíficos? Por Dios, he aquí buenos cabos de hombres y buenas mechas de mujeres: hay que casarlos unos con otros, y quién sabe si nacerán tábanos.

Gustave Doré,
ilustración de
Gargantúa y Pantagruel,
París, Garnier, 1873



Páginas siguientes:

Ilustraciones de François
Rabelais, *Les songes
drôlatiques de
Pantagruel*, París,
Richard Breton, 1565

Cómo Panurgo se ensució de mierda

François Rabelais

Gargantúa y Pantagruel, IV, 67 (1532).

Fray Juan al acercarse percibía un olorillo, que era distinto al de la pólvora de cañón. Por lo que hizo que Panurgo se adelantase y vio que su camisa estaba completamente impregnada de mierda reciente. El poder de retención del nervio que encoge el músculo llamado esfínter (o sea, el agujero del culo) se había aflojado por el gran miedo que había experimentado en sus fantásticas visiones, además del estruendo de los cañonazos, que es más terrible en la bodega que sobre el puente. Porque uno de los síntomas y accidentes del miedo es que provoca la apertura del candadito del recinto donde a su debido tiempo está contenida la materia fecal.

Algunas buenas costumbres de Panurgo

François Rabelais

Gargantúa y Pantagruel, II, 16

En cuanto a los rectores de la universidad y teólogos los perseguía de otras maneras; cuando encontraba a alguno por la calle, nunca dejaba de jugarle una mala pasada: ya sea poniéndole un boñigo en el sombrero o atándole a la espalda colas de papel o tiras de trapo, o cualquier otra broma pesada. Un día en que todos los teólogos debían reunirse en la Sorbona para examinar los artículos de la fe, elaboró una pasta a la borbonesa con muchos ajos, *galbanum*, *assa fetida*, *castoreum* y boñigos aún calientes, la diluyó en pus de una llaga ulcerosa, y por la mañana bien temprano pringó y untó teológicamente todo el anfiteatro de la Sorbona, de modo que ni el mismo diablo hubiera podido resistir.

La invención del limpiaculos

François Rabelais

Gargantúa y Pantagruel, I, 13 (1532)

—Después de largas y curiosas experiencias —respondió Gargantúa—, he inventado un medio para limpiarme el culo, el más noble, el más excelente, el más pertinente que nunca se ha visto.

—¿Cuál? —dijo Grandgousier.

—El que ahora mismo os describiré, —respondió Gargantúa—. En cierta ocasión, me limpié con la máscara de terciopelo de una damisela, y me pareció que iba bien, ya que la suavidad de la seda me proporcionaba un gran placer en el fundamento; en otra ocasión, con un capuchón de la misma, y con idéntico resultado; otra vez, con una bufanda; otra vez con un gorrito de raso carmesí (...) Curé aquel daño limpiándome con el bonete de un paje, bien emplumado a la suiza. Después, cagando detrás de un cercado, encontré un gato marceño, intenté limpiarme con él pero sus garras me ulceraron todo el periné. De lo cual curé al día siguiente, limpiándome con los guantes de mi madre, bien perfumados con benjuí. Luego, me limpié con salvia, con hinojo, con aneto, con mejorana, con rosas, con hojas de calabaza, de acelgas, de col, de vid, de malva, de verbena (que es como el camín del culo), de lechuga, y con hojas de espinacas —todo esto me fue muy bien para los callos— pero me entró la cagadera de los lombardos, de la que me curé limpiándome con la bragueta. Después me limpié con las sábanas, con la colcha, con las cortinas, con una almohada, con una alfombrilla, con un mantel, una toalla, una servilleta, un pañuelo, un peinador. Y en todo hallé mayor placer que un sarnoso cuando le rascan la espalda.

—Bien —dijo Grandgousier—, ¿qué limpiaculos te pareció mejor? (...)

—En conclusión, afirmo y mantengo que no hay limpiaculos mejor que un ganso bien plumado; siempre que se tenga la precaución de sostenerle la cabeza entre las piernas. Y podéis creerme por mi honor. Porque sentiréis en el agujero del culo una voluptuosidad mirífica: tanto por la suavidad de su plumoncillo como por el templado calor natural del ganso (...) Y no creáis que la beatitud de los héroes y semidioses, que están en los Campos Elíseos, esté en su asfodelo, o en la ambrosía o en el néctar, como cuentan estas viejecitas. Consiste, en mi opinión, en el hecho de que siempre se limpian el culo con un ganso, y esta es también la opinión de nuestro maestro Juan Scoto.





Tabla satírica de un triptico flamenco, c. 1520, Lieja, Bibliothèque Centrale

suya la leyenda de Esopo, que cultivaba la sabiduría y la astucia en un cuerpo deforme. Ni siquiera hace falta esperar al *Bertoldo*, porque ya en 1553 encontramos, por ejemplo, una *Historia di Campriano Contadino*, en la que el ingenioso campesino, que había escondido sus monedas en el trasero de su burra, engaña a los necios mercaderes haciéndoles creer que la burra defeca dinero y se la vende muy cara. Mientras tanto también el loco pasa de comparsa carnavalesca a símbolo filosófico: distintos tipos de locos navegando por el país de Jauja se habían convertido ya cada uno en caricatura de un vicio diferente en la *Nave de los locos* de Sebastian Brant (1494), y la propia Locura interviene para fustigar las costumbres de su época en el *Elogio* que de ella hace Erasmo de Rotterdam (1509). Contemporáneo de Rabelais era Pieter Bruegel el Viejo, gracias al cual el



El Bosco, *La nave de los locos*, c. 1500, París, Musée du Louvre

La boca y la nariz

M. Bakhtin

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, V (1965)

Entre todos los rasgos del rostro humano, solo la *boca* y la *nariz*, y esta última como sustituta del falo, tienen un papel de primer orden en las imágenes grotescas del cuerpo. La forma de la cabeza, las orejas e incluso la nariz adquieren un carácter grotesco únicamente cuando se transforman en *formas de animales o de cosas*. Los ojos no tienen ninguna importancia en la imagen grotesca del rostro. Expresan tan solo la vida puramente *individual*, es decir, *interior*, del hombre, que a efectos de lo grotesco no tiene ninguna importancia. Lo grotesco únicamente tiene que ver con los *ojos en blanco* (...) del mismo modo que se interesa en todo lo que *resalta, sobresale y aflora del cuerpo*, todo lo que intenta escapar de los límites del cuerpo. En lo grotesco, adquieren un especial significado todas *las excrescencias y las ramificaciones*, todo lo que prolonga el cuerpo y lo une a los otros cuerpos o al mundo no corpóreo. Puede decirse además que los ojos en blanco interesan a lo grotesco porque son testimonio de *una tensión puramente corpórea*. (...) Un rostro grotesco se reduce, en sustancia, a una *boca abierta de par en par* y todo lo demás solo sirve de *marco para esta boca*, para este *abismo corpóreo que se abre y engulle*.

Bertoldo

Giulio Cesare Croce

Divertidas historias de las agudezas y astucias de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, 1 (1606)

En la época en que Alboino, rey de los longobardos, se había apoderado de casi toda Italia, (...) llegó a ella un rústico, de nombre Bertoldo, que era un hombre deforme y de feísimo aspecto; pero la belleza que no poseía la suplía con la vivacidad del ingenio: era muy agudo y rápido en las respuestas, y además de la agudeza de ingenio, era también astuto, malicioso y socarrón por naturaleza. Y su aspecto era tal como aquí se describe (...) era pequeño de cuerpo, su cabeza era grande y redonda como una pelota, la frente fruncida y arrugada, los ojos rojos como de fuego, las cejas largas y ásperas como cerdas de puerco, las orejas asnales, la boca grande y un poco torcida, con el labio inferior colgando como el del caballo, la barba espesa bajo el mentón y caída como la del macho cabrío, la nariz curvada hacia abajo, con enormes orificios; los dientes salidos como el jabalí, con tres o cuatro bultos en la garganta, los cuales, mientras hablaba, parecían ollas hirviendo; tenía las piernas caprinas, como un sátiro, los pies largos y anchos y todo el cuerpo peludo; sus calzas eran de un gris ordinario, y zurcidas en las rodillas, los zapatos altos y adornados con bastos remiendos. En resumen, era todo lo contrario de Narciso.



Pieter Bruegel,
Combate entre el
Carnaval y la Cuaresma,
detalle, 1559, Viena,
Kunsthistorisches
Museum

mundo de los campesinos, con sus fiestas, su grosería y sus deformidades penetra en la gran pintura. Como en las sátiras de los rústicos, la pintura de Bruegel representa al pueblo pero no está destinada al pueblo. Según observó Hauser en su *Historia social del arte*, los que quieren representar su propia vida son los grupos sociales satisfechos de su condición, no los que todavía están oprimidos y desearían una vida distinta. El arte de Bruegel iba destinado a la ciudad y no al campo. Aunque no por esto se le puede negar a Bruegel una atención fiel a las costumbres campesinas; su representación del rústico no es feroz y burlona como la de las sátiras medievales. La atención a lo feo va a adoptar en esta época rasgos realistas, como sucederá en la pintura del siglo XVII; de 1635 es *Della bruttezza* de Antonio

Retrato de Falstaff

William Shakespeare

Enrique IV, II, 4 (1598-1600)

Hay un diablo que te hechiza bajo la figura de un hombre gordo, un hombre tonel, que es tu compañero. ¿Por qué conversas con ese baúl de bufonadas, esa arca cerrada de bestialidades, ese fardo hinchado de hipocresía, esa enorme bombardita de Canarias, portamantas de tripas, ese buey asado de Manningtree, con el budín en el vientre; ese Vicio venerable, esa Iniquidad de cabellos grises, ese rufián paternal, esa vanidad entrada en años? ¿Para qué sirve sino para saborear el canario y tragarlo? ¿En dónde tiene la limpieza y la pulcritud, salvo cuando trincha un capón y se lo come? ¿En qué es hábil sino en el engaño? ¿En qué es astuto sino en las bellaquerías? ¿En qué es bellaco sino en todas las cosas? ¿En qué es el hombre digno sino en nada?

La buena fealdad de la naturaleza

Antonio Rocco

Della bruttezza (1635)

Feísimas son en la Naturaleza las corrupciones, las muertes, la escasez, la

pobreza, etc. Entiéndanse de estas las otras; y aunque, si bien miráis, son estas y las semejantes la mejor cosa del mundo. Las corrupciones, que son privaciones, dan principio a toda generación, a todo ser sublunar, de ellos está llena la filosofía peripatética; ahora bien, si los principios son malos, los principados serán peores; y si estos son buenos, óptimos serán los principios, a uno de los cuales Aristóteles llama turpe, *appetit enim, ut turpe, etc.*... *De generatione animalium*, refiere no obstante él que no hay cosa más fea y repugnante que la generación de los animales, y especialmente del hombre. Quien viese aquellas impuras mixturas de sangres negras, de semen inundo, de menstros sucios, de esperma pútrido, sería presa de las mayores náuseas. Y la mayor parte de los hechos más importantes son de esta sórdida condición. Considerad los partos, las purgas, las excreciones, etc., y veréis que es muy cierto cuanto digo, y sin embargo estos son los principios de todo bien, absolutamente importantes, y necesarios; así pues, ¿hasta qué punto es buena la fealdad de la Naturaleza?

Rocco, que afirma en tono polémico que quiere tratar de cosas feas porque las que siempre son dulces y graciosas acaban provocando náuseas. En un primer momento Rocco se divierte enunciando paradojas moralistas y antifeministas, demostrando cómo en las mujeres la fealdad es «custodia de la honestidad, remedio de la lujuria, ocasión de equidad y de justicia» y que, por tanto, solo las mujeres feas no provocan deseo y sufrimiento en los amantes ni son lascivas como las hermosas. Rocco hace asimismo un elogio de los desastres naturales, ocasión de nueva generación, y define como principio de todo bien las cosas que a nosotros nos resultan desagradables, como los partos, el menstuo, el esperma, las purgas.

Es que con el Renacimiento lo obsceno entra en una nueva fase. No solo en las representaciones de cuerpos humanos los atributos sexuales ya no se contemplan como motivo de escándalo y se convierten en elemento de su belleza, sino que con autores como Aretino la exaltación de actos antes inenarrables (que la decencia prohíbe aún hoy reproducir) penetra en las cortes, incluida la pontificia, y ya no se entiende como algo desagradable sino como una arrogante e impúdica invitación al goce. El arte de las clases cultas se arroga públicamente el mismo derecho que antes se concedía casi a escondidas a la chusma plebeya; la diferencia es que lo practica con gracia y sin violencia, y borra la distinción entre lo *decible* y lo *indecible*.

Al pretender representar «bellamente» no solo lo feo inocente sino también lo considerado tabú, separa lo obsceno de lo feo.

La obscenidad se convierte en motivo de delicado entretenimiento en la

El Presidente de Courval

Marqués de Sade

Los 120 días de Sodoma, Introducción (1785)

Asombrosamente consumido por la vida disipada, su aspecto no difería mucho del de un esqueleto. Era alto, flaco, seco, de ojos azules apagados, boca lívida y malsana, mentón prominente y nariz larga. Velludo como un sátiro, de espalda recta y nalgas muelles y colgantes que parecían más bien un par de paños sucios ondeando en la parte superior de los muslos, cuya piel, a causa de los azotes, estaba tan dura y encallecida que habrías podido cogerla con las manos y pellizcarla sin que lo notara. (...)

Igualmente mugriento en cuanto al resto de su persona, el Presidente, que además tenía gustos como mínimo nauseabundos en cuanto a su aspecto, se había convertido en una figura cuya proximidad notablemente maloliente no podría inducir a nadie al placer (...) Pocos mortales habían tenido una conducta tan libre y disipada como la

del Presidente; pero, acabado ya del todo y chocheante, lo único que conservaba era la depravación y un impúdico derroche de libertinaje. Se requerían más de tres horas de excesos, y de los excesos más inmundos, para conseguir inspirarle una reacción erótica. (...)

Curval estaba hasta tal punto inmerso en el fango del vicio y del libertinaje que le resultaba prácticamente imposible pensar o hablar de otra cosa. De su boca salían sin cesar las más terroríficas expresiones, igual que su corazón albergaba los más viles propósitos, y las mezclaba con las blasfemias y otras imprecaciones que nacían de aquel sincero horror, sentimiento que compartía con sus compañeros, que le inspiraba todo lo que oliera a religión. El trastorno mental, agravado aún más por el casi continuo estado de intoxicación en que le gustaba mantenerse, le había proporcionado en pocos años un aire de imbecilidad y de postración del que, según declaraba, nacían sus más adoradas delicias.

literatura licenciosa de los siglos XVII y XVIII, pese a que en un autor «maldito» como **Sade** recupera todos los rasgos más repugnantes. Una vez más, la decencia impide reproducir toda la descripción del presidente de Courval que aparece en *Los 120 días de Sodoma*. Courval es un vicioso que se convierte en un ser horrendo, apestoso y desagradable debido a actos de repugnante lujuria, descritos sin ahorrar detalle al lector. Con Sade, al superar los límites entre lo decible y lo indecible, se va más allá del ejercicio normal de las funciones corporales: en su pretensión liberadora, lo obsceno excede de la medida, tiende a la enormidad, a lo insostenible. Como tal adquirirá un papel dominante en gran parte de la literatura de finales del siglo XIX y en las vanguardias del siglo XX, precisamente para destruir los tabúes de los biempensantes y aceptar a la vez todos los aspectos de la corporalidad. No obstante, lo que antes era considerado obscenamente feo se trata en el siglo XIX sin ningún tipo de vacilación en el arte y en la literatura realista, empeñada en mostrar todos los aspectos de la vida cotidiana. En cualquier caso, como prueba de la relatividad del concepto de pudor, muchas obras que hoy se leen incluso en la escuela, como *Madame Bovary* de Flaubert y el *Ulises* de Joyce, o las novelas de Lawrence o de Miller, en el momento de su aparición fueron motivo de escándalo y a veces hasta se prohibió su difusión.

Félicien Rops,
Pornócrates, 1878,
Namur, Musée
provincial Félicien
Rops



4. La caricatura



Una de las formas de lo cómico es sin duda la caricatura. En realidad, la idea de caricatura es moderna, y algunos sitúan su comienzo en algunos retratos grotescos de Leonardo. Pero Leonardo lo que hacía era «inventar» tipos más que elegir objetivos reconocibles, del mismo modo que en épocas anteriores existían representaciones de seres ya deformes por definición, como silenos, diablos o villanos. La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad. De ahí que moralistas como **Hans Sedlmayr** (en *El arte descentrado*) hayan hablado de una forma de degradación que arrebató al hombre su equilibrio y su dignidad. Es evidente que ha habido caricaturas dirigidas a humillar y a hacer aborrecible el objetivo (véanse en el capítulo VII las distintas técnicas de demonización del enemigo político, religioso o racial), pero a menudo la caricatura, al poner el énfasis en algunas características del sujeto, pretende lograr también un conocimiento más profundo de su carácter. Y no siempre va destinada a denunciar una fealdad «interior» sino a destacar características físicas e intelectuales o comportamientos que hacen amable y simpático al caricaturizado. Así, mientras las feroces caricaturas de Daumier o de Grosz denuncian la bajeza moral de personajes y tipos de su época, las caricaturas de pensadores o artistas realizadas por Tullio Pericoli son auténticos retratos de gran penetración psicológica, que muchas veces se convierten en una celebración.

Por esto **Rosenkranz** consideraba la caricatura una especie de redención estética de lo feo, en la medida en que no se limita a poner en evidencia una desproporción ni enfatiza todos los elementos anómalos que encuentra (en ese caso, como ocurre con los gigantes o pigmeos de Swift, no se trataría de una caricatura sino de una descripción de una forma diferente): la buena caricatura introduce la exageración «como un factor dinámico que implica a su totalidad», y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva «orgánico». Dicho en otras palabras, se trata de una «hermosa» representación que hace un uso armónico de la deformación.



Quentin Metsys,
El contrato de venta,
s.d. siglo XV, Berlín,
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen

Leonardo da Vinci,
*Caricatura de la cabeza
de un viejo*, 1500-1505,
Hamburgo, Kunsthalle





John Hamilton Mortimer, *Caricatura de un grupo*, c. 1776, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Página siguiente:

Honoré Daumier, *Dos abogados y la Muerte*, siglo XIX, Winterthur, Oskar Reinhart Collection

La armonía en la caricatura

Karl Rosenkranz

Estética de lo feo, III (1853)

(Lo feo) cambia lo sublime en vulgar, lo placentero en repugnante, lo bello absoluto en caricatura, en la que la dignidad se convierte en énfasis, la fascinación en coquetería. La caricatura es, pues, la forma extrema de lo feo pero precisamente por esto, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad. Hasta ahora hemos visto siempre el punto en que lo feo puede volverse ridículo. Lo informal y lo incorrecto, lo vulgar y lo repugnante destruyéndose pueden producir una realidad aparentemente imposible, y con ello lo cómico. Todas estas determinaciones entran a formar parte de la caricatura, que también se vuelve informal e incorrecta, vulgar y repugnante, según todos los grados de estos conceptos. Es inagotable en su capacidad de transformarlos y relacionarlos de forma camaleónica. Pueden existir grandezas mezquinas, fuerzas débiles, majestad brutal, nulidad sublime, gracia torpe, vulgaridad delicada, necedad sensata, plenitud vacía y otras mil contradicciones (...). La caricatura consiste en *exagerar* un momento de una forma hasta la deformidad. Sin embargo, todavía hay que limitar esta definición (...) Para explicar la caricatura es preciso añadir al concepto de exageración otro concepto, el de desproporción entre un momento de la forma y su totalidad, por tanto de la negación de la unidad que debería

subsistir según el concepto de la forma. Es decir, si toda la forma aumentara o disminuyera en la misma proporción en todas sus partes, las proporciones se mantendrían iguales y, por tanto —como ocurre con las figuras de Swift—, no se originaría nada propiamente feo. Ahora bien, si una parte se sale de la unidad de tal modo que niega la relación normal, y si esta última se mantiene en las otras partes, se produce un distanciamiento y un desorden del todo, que es feo. La desproporción nos obliga a sobreentender continuamente la forma proporcionada. Una nariz pronunciada, por ejemplo, puede ser de una gran belleza. Pero si se vuelve demasiado grande, el resto de la cara desaparece y se produce una desproporción. Involuntariamente comparamos su tamaño con el de las otras partes del rostro y concluimos que no debería ser tan grande. El exceso de tamaño caricaturiza no solo la nariz, sino también el rostro del que forma parte (...) Aunque también en este caso hay que hacer de nuevo una precisión. Esto es, la simple desproporción podría tener como consecuencia tan solo una simple fealdad, que aún no podría considerarse de ningún modo caricatura (...) La exageración que desfigura la forma ha de actuar como un factor dinámico que implica la totalidad. Su desorganización ha de volverse orgánica. Este concepto es el secreto de la producción de la caricatura. En su falta de armonía, a través del exceso desagradable de un punto del todo, resurge de nuevo cierta armonía.



Página siguiente:
Tullio Pericoli, *Albert Einstein*, 1959

George Grosz, *Día gris*,
1921, Berlín,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen



Contra la caricatura

Hans Sedlmayr

El arte descentrado, V (1948)

Las caricaturas han existido siempre, desde los tiempos más antiguos. Las conocemos desde la época tardía de la cultura helenística. En ellas se acentúa lo que es físicamente feo. En la época barroca existen caricaturas personales y privadas, como por ejemplo en los Carracci, en Mitelli y Ghezzi e incluso en Bernini. Como justamente ha observado Baudelaire, las llamadas caricaturas de Leonardo da Vinci no son verdaderas caricaturas. En la Edad Media existe el cuadro político infamante, que es una ejecución capital *in effigie*.

Hasta finales del siglo XVIII no aparece —en Inglaterra antes que en otras partes— la caricatura como género, y solo en el siglo XIX, con Daumier, se convierte en el tema central de la creación de un gran artista. De modo que lo que constituye un signo importante no es el simple nacimiento de la caricatura, sino su elevación a la categoría de fuerza artística superior y significativa. A partir de 1830, aparece la revista *La Caricatura*, con intenciones políticas: «Una noche de Walpurgis, un pandemonium, una comedia satánica regocijante, a veces loca a veces horripilante». Se alude con ello a los bajos fondos de los que surge la caricatura.

Por su naturaleza, la caricatura es una deformación del carácter humano y, en los casos extremos, una introducción del elemento infernal (que no es otro que el conjunto de imágenes opuestas a las humanas) en el elemento humano.

La deformación puede realizarse en varios sentidos: el hombre resulta desfigurado, por ejemplo, con una máscara (...). No obstante, por lo general el procedimiento inconsciente de la deformación utiliza dos métodos que pueden considerarse uno positivo y el otro negativo. Este último priva al hombre de su equilibrio, de su forma y de su dignidad; lo presenta feo, informe, mezquino y ridículo. El hombre, la cima de la creación, es envilecido y rebajado, pero conserva su carácter humano (...). A comienzos del siglo XX (...) junto a una nueva caricatura despiadada que denigra interiormente al hombre, la imagen del hombre desfigurado que subyuga al artista de forma irresistible se mostrará sin máscara en las imágenes humanas del arte moderno, en esas imágenes que al hombre ingenuo le parecen espantosas caricaturas y que realmente se engendran en las oscuras profundidades del abismo.



La fealdad de la mujer entre la Antigüedad y el barroco

1. La tradición antifeminista



Entre la Edad Media y la época barroca, prospera el tema de la *vituperatio* contra la mujer, cuya fealdad manifiesta la maldad interior y el nefasto poder de seducción. Ya en la literatura clásica, **Horacio**, **Catulo** y **Marcial** nos proporcionaban desagradables retratos femeninos, y ferozmente misógina era la *Sátira sexta* de Juvenal. Ovidio, en *De los medicamentos de la cara*, aunque dedicado a la cosmética, advertía que a la mujer la embellece la virtud más que los cosméticos. El problema de la cosmética lo retoma en el mundo cristiano, con despiadado rigor, **Tertuliano**, que recuerda cómo «según las Escrituras los embelecados de la belleza van a la par con la prostitución del cuerpo». Al margen de la condena moral (y de la evidente polémica con la licencia del mundo pagano), resulta evidente la insinuación de que la mujer se maquilla con ungüentos y otros artificios para enmascarar sus defectos físicos, con la vanidosa ilusión de resultar atractiva a su marido o, aún peor, a los extraños.

Patrizia Bettella (en *The Ugly Woman*, que abarca desde la Edad Media hasta la época barroca) distingue tres fases en el desarrollo del tema de la mujer fea. En la Edad Media existen muchas representaciones de la *vieja*, símbolo de la decadencia física y moral, por oposición al elogio canónico de la juventud como símbolo de belleza y pureza; en el Renacimiento, la fealdad femenina se convierte más bien en objeto de diversión burlesca, con el elogio irónico de modelos que se diferencian de los cánones estéticos dominantes; finalmente, en la época barroca se llega a una revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción.

Bernardo Strozzi,
Vanitas, 1630, Moscú,
Museo Pushkin



Muchacha nariguda

Catulo (c. 84-c. 54 a.C.)

Carmina, 43

Salve, muchacha, ni de nariz pequeña,
ni de pies bellos, ni de ojos negros,
ni de largos dedos, ni de boca
sin baba, ni de habla refinada,
¡amiga del manirroto de Formia!
¿Y los lugareños dicen que eres bella?
¿Te comparan con mi Lesbia?
¡Qué mundo vulgar y estúpido!

Infame hedor

Horacio (65-8 a.C.)

Épodos, XII

¿Qué buscas tú, mujer, digna de los
negros elefantes?, ¿por qué me envías
regalos?, ¿por qué cartas de amor a mí,
que no soy un joven robusto ni de nariz
grosera? Ya que, solo con el olfato, más
sagazmente que un perro de caza
descubre dónde se esconde un jabalí,
percibo si en la nariz se oculta un pólipo,
o en tus axilas peludas un fétido macho
cabrío. ¡Oh, qué sudor y qué infame
hedor brota por todos lados de sus
miembros marchitos!, cuando, debilitado
mi pene, ella se apresura a saciar su
desenfrenado deseo; ya no conserva en
las mejillas la arcilla húmeda ni el tinte,
preparado con estiércol de cocodrilo; y,
dando rienda suelta a su calentura, rompe
el lecho estirado y su dosel...

Vetustila *

Marcial (siglo I d.C.)

Epigramas, 93

Cuando tienes trescientos consulados,
Vetustila, y tres pelos y cuatro dientes,
pecho de cigarra, piernas y color de
hormiga; cuando tienes una frente más
arrugada que tu estola y unos pechos que
parecen telarañas; cuando los cocodrilos
del Nilo tienen estrecha la boca
comparada con la abertura de la tuya, y
croan mejor las ranas de Ravena, y es
más dulce el zumbido de los mosquitos
de Venecia, y tu vista alcanza lo que
alcanzan las lechuzas por la mañana, y
huelas a lo que los machos cabríos, y
tienes la rabadilla de un ánade flaca, y tu
coño le gana a huesudo a un viejo cínico;
cuando el bañero, apagadas las luces, te
permite entrar mezclada con las
prostitutas de los sepulcros (...) ¿tienes la
osadía de querer casarte después de
enviudar doscientas veces? (...) Solamente

una antorcha funeraria puede penetrar en
semejante coño.

Mujeres, llevad el velo

Tertuliano (siglo III d.C.)

De cultu feminarum, 4-7

Debéis gustar tan solo a vuestros maridos.
Y cuanto más les gustéis, menos
ocupadas estaréis en gustar a los otros.
No os preocupéis, benditas, ninguna
mujer es fea para su marido; bastante le
gustó cuando la eligió por sus costumbres
y su belleza. Ni haya entre vosotras quien
piense que, si se adorna con más
moderación, se volverá odiosa y repelente
para el marido. Todo marido exige el
tributo de la castidad, pero no desea la
belleza, si es cristiano, porque no somos
prisioneros de esos bienes que los
paganos consideran buenos (...)
No os digo esto para sugeriros un
aspecto exterior grosero y salvaje, ni
pretendo convenceros de que está bien
ir desaliñadas y sucias, sino que (os
aconsejo) la mesura y el justo límite
en el cuidado del cuerpo. No debéis
sobrepasar lo que exige el simple y
suficiente decoro: no más de lo que
place a Dios.

En efecto, pecan contra Él aquellas
mujeres que se torturan la piel con
arcillas perfumadas, manchan sus mejillas
de rojo y se alargan los ojos con tizne.
Sin duda a estas les disgusta lo que Dios
modeló, y reprochan y critican en su
persona al artífice de todas las cosas.
Lo critican cuando hacen desaparecer los
defectos, cuando se añaden postizos,
tomando seguramente estos postizos
del artífice enemigo, es decir, del
diablo (...)

Veo también que algunas se tiñen
el cabello de color de azafrán. Se
avergüenzan de su nación: de no haber
nacido en Germania o en la Galia. Así
cambian la patria gracias al color de los
cabellos (...) Se ha dicho que nadie
puede aumentar su estatura. Vosotras
aumentáis sin duda el peso, añadiendo
sobre la nuca con hogazas y abolladuras
de escudos (...) Apartad de una cabeza
libre toda esta esclavitud de adornos.
En vano os esforzáis por parecer
adornadas, en vano recurrís a los
peluqueros más hábiles: Dios ordena que
os cubráis con el velo, a fin de que, según
creo, no se vean las cabezas de algunas.

Estatua de vieja del
mercado, siglo I d.C.,
Nueva York,
Metropolitan
Museum of Art





Hans Baldung Grien,
*La muerte y las edades
del hombre*, detalle,
1540, Madrid, Museo
del Prado

Yo soy dulce sirena

Dante Alighieri (1265-1321)

Purgatorio XIX, 7-33

Una mujer vi en sueños, balbuciente,
más bien tartaja, y bízca, y patituerta,
y manca, en la color palideciente. (...)

Al recobrar su voz de suelto trino,
comenzó ella a cantar, y fuera pena
no escuchar aquel canto peregrino.
«Yo -cantaba-, yo soy dulce sirena
que en el mar extravió al marinero:
a tal punto mi cántico enajena.
Hizo perder su vago derrotero
mi canto a Ulises: quien me oyó me evoca
por siempre ya, pues le fascino entero».
Aún no acababa de cerrar su boca
cuando se me llegó una santa, presta
a dejar confundida a aquella loca. (...)
Cogió a la otra, y delante me la abría,
rasgando sus vestidos hasta el vientre:
me despertó el hedor que de él salía.

Anti-Beatriz

Cecco Angiolieri (siglos XIII-XIV)

Rimas, 398

Eh, Ciampol, mira bien cómo esta vieja
a su manera se ha ido marchitando,
y a qué asemeja cuando se levanta
y cómo maloliente es toda ella,
y a una mona ahora se parece
por su cara, sus hombros y figura,
y, cuando la miras, cómo se trastorna

y tuerce la boca y crujen los dientes.
Cómo no sentir tan fuerte
ira, angustia, afanes o amores,
que no te alegraras inmensamente
viéndola a ella, que te maravilla
tanto que por poco apaga
los impulsos amorosos del corazón.

Vieja apestosa

Rustico di Filippo (siglo XIII)

Doquiera vas, contigo la inmundicia,
oh embaucadora vieja maloliente,
de modo que si alguien se te acerca
se tapa la nariz y huye al instante.
Tus dientes, tus encías morada miserable
donde se oculta el hálito apestoso;
tus carnes de ciprés leña parecen
en verdad que tu olor es repelente.
Y parece que se abren mil sepulcros
cuando abres el hocico; ¿por qué no
[te descarnas

o te encierras, para que nadie te huelga?
Porque todo el mundo te teme:
tu cuerpo es un nido de zorras,
tu mal olor se expande, sucia jumenta.

Vieja maligna

Burchiello (siglo XV)

Vieja viciosa, pérfida y maligna
enemiga de todo bien, llena de envidia,
y bruja encantadora y hechicera,
triste, agitada, cargada estás de tiña.

En la Edad Media, la sirena es para **Dante** horrible mujer balbuciente (*Purgatorio* XIX, 7-9), y el tema de la «vituperación de la vieja» aparece en muchos textos como el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, donde se lee un desagradable retrato de la vieja y depravada Beroe (de cabeza calva, rostro arrugado, ojos legañosos, nariz que destila moco y aliento fétido), o bien en *De secretis mulierum* del Pseudo Alberto, donde se da por bueno un rumor extendido según el cual la mirada de una vieja (convertida en mortífera debido a la retención de la sangre menstrual) envenena a los niños en la cuna. En ocasiones, el *topos* de la invectiva antifeminista aparece como reacción al elogio stilnovista de la *donna angelicata*, por lo que la mujer fea descrita por **Rustico di Filippo** o por **Cecco Angiolieri** se convierte en una anti-Beatriz.

En los albores del Humanismo se alcanza la cumbre de la misoginia con el *Corbaccio* de **Boccaccio**. El narrador ama, sin ser correspondido, a una bella viuda y su evidente resentimiento lo manifiesta el alma del marido, que surge del Purgatorio para describirle la lujuria y la perfidia de la mujer, revelando al pretendiente ya viejo (¡cuarenta y dos años!) que ella oculta sus cincuenta años con cremas y otros ungüentos repugnantes y extendiéndose en detalles desagradables sobre la fealdad física de la dama.

Lo que son las mujeres

Giovanni Boccaccio, *Corbacho*
(1363-1366)

La mujer es animal imperfecto, agitado por mil pasiones desagradables y abominables hasta en el recuerdo, no ya en la conversación: lo que si los hombres mirasen como debían, no de otra manera se acercarían a ellas, ni con otro deleite y apetito que como van a otras naturales e inevitables necesidades; el lugar de las cuales, depuesto el superfluo peso, como presurosamente huyen, así al de ellas huirían (...) Ningún otro animal es menos limpio que ella: ni el puerco, cuando más revolcado está en el lodo, llega a su suciedad; y si tal vez alguno quisiera negar esto, mírense sus partes, búsquense los lugares secretos donde, avergonzándose, esconden los horribles instrumentos que usan para limpiarse los humores superfluos (...)

Tenía esta, y hoy creo que la tendrá más que nunca, cuando salía de la cama por la mañana, la cara verde, amarilla, desteñida de un color de niebla de pantano, y rugosa como lo están los pájaros en muda, arrugada y costrosa y toda desmoronada; tan contraria a lo que parecía después de que hubiese tenido tiempo de lamerse que apenas podría creerlo nadie que no la hubiera visto así, como yo, mil veces. Y ¿quién no sabe que las paredes ahumadas, no ya los rostros de las mujeres, al cubrirlas de albayalde, se vuelven blancas y, además, coloreadas según lo que al pintor que las encaló le guste ponerles sobre el blanco? ¿Quién no sabe que al trabajarla la masa, que es cosa insensible, y no ya las carnes vivas, se hincha y cuando mustia parecía se yergue? Tanto se pellizcaba ella y tanto se pintaba y hacía la piel, caída por la quietud de la noche, tensarse que a mí, que la había visto antes, me parecía ver hacerse una gran maravilla. Y si tú, como yo la veía cada mañana, la hubieses visto con el gorro hundido hasta los ojos y el velito

alrededor del cuello, con la cara tan pantanosa como acabo de decirte, y con la capa forrada atizar el brasero sentándose en los calcañares, con las ojeras lívidas, y toser y escupir los gargajos, temo que todas las virtudes tuyas, oídas a tu amigo, no hubieran podido enamorarte de ella (...) A ti te pareció alta y cumplida; y me parece tan cierto como lo estoy de la felicidad que me espera que, al mirarle el pecho estimaste que debía estar tal y tan estirado como ves su rostro, sin ver las papadas colgantes que las blancas vendas esconden (...) En lo hinchado que ves sobre la cintura, ten por seguro que no hay estopa ni otro relleno que la carne de dos higos pasos, que tal vez fueron manzanas verdes, al tacto y a la vista semejantemente deleitosas, aunque yo creo que así de poco aparentes las sacase del seno de su madre (...) Estas, cualquiera que sea la razón, porque demasiado le han tirado de ellas, o porque su excesivo peso las haya estirado, tan sobremanera se han apartado de su natural sitio y se han alargado que, si se las dejase colgar, tal vez, y aun sin tal vez, le llegarían hasta el ombligo, no de otra manera vacías y flojas de lo que lo está una vejiga desinflada; y ciertamente que si los capuchones que se usan en París se llevasen en Florencia, por donosura a la espalda se las podría echar a la francesa. ¿Y qué más? Más o menos a las mejillas, estiradas y sostenidas por blancas vendas, responde la barriga; la cual, por anchos y muchos surcos atravesada como lo están las chivas, parece un saco vacío, no de otra guisa pendiendo que en el buey ese pellejo vacío que le cuelga de la quijada hasta el pecho; y por ventura no menos que otros paños tiene que levantársela cuando, según el requerimiento natural, quiere descargar la vejiga o, según el placentero, meter en el horno al diantre.

Andrés Serrano,
Budapest (The Model),
1994, cortesía de
Paula Cooper Gallery



Hermosa cabellera de plata

Joachim Du Bellay (siglo XVI)

Les regrets

Hermosos cabellos de plata con gracia

[recogidos,
frente serena y arrugada, ¡tez dorada,
hermosos ojos de cristal, gran boca honrada
por un pliegue amplio de bordes retorcidos!
Bellos dientes de ébano, ¡tesoro precioso
que con una sonrisa el alma me atenaza,
tetas anchas, dignas de gran talla,
pliegues del cuello de damasco suntuoso!
¡Oh manos regordetas de amarillas uñas!
¡Pierna fina y delgada, carnoso muslo,
y lo que pudoroso, ay de mí, oculto!
Bello cuerpo diáfano, rígidos miembros,
por favor perdonadme, milagro

[prodigioso,
sí, por ser mortal, amaros no oso.

Cabellos de plata

Francesco Berni (siglo XVI)

*Sonetto alla sua donna*Cabellos de plata fina, tiesos y enroscados
sin arte en torno a un hermoso rostro de

[oro,
frente arrugada, que al mirar palidezco,
donde despunta sus flechas Amor y Muerte;
ojos de perla indecisos, luces desviadas
de todo objetivo desigual a ellas;
cejas de nieve, y aquellos que me afligen,
dedos y manos dulcemente gruesos y

[cortos;
labios de leche, boca amplia celeste;
dientes de ébano, raros y peregrinos;
inaudita afable armonía;
porte altivo y grave: a vosotros, divinos
siervos de Amor, patente fue que estas
son las bellezas de la mujer mía.

Cuando era bella

Pierre de Ronsard (siglo XVI)

Sonetos para Helena

Cuando seas muy vieja, a la luz de una

[vela
y al amor de la lumbre, devanando e

[hilando,
cantarás estos versos y dirás deslumbrada:
me los hizo Ronsard cuando yo era más
[bella.

No habrá entonces sirvienta que al oír tus
[palabras,
aunque ya doblegada por el peso del

[sueño,
cuando suene mi nombre la cabeza no
[yerga
y bendiga tu nombre, inmortal por la
[gloria.

Yo seré bajo tierra descarnado fantasma

y a la sombra de mirtos tendré ya mi
[reposo;
para entonces serás una vieja encorvada

añorando mi amor, tus desdenes llorando.
Vive ahora, no aguardes a que llegue el
[mañana,
coge hoy mismo las rosas que te ofrece
[la vida.

Tetilla asquerosa

Clément Marot

Blasón de la fea tetilla (1535)

Tetilla que solo la piel envuelve,
descarnada bandera que flotas muelle,
gran tetilla, larga tetaza,
tetilla aplastada, tetilla hogaza,
tetilla de pezón picudo
como la punta aguda de un embudo,
te agitas en cada movimiento
sin que nadie te dé un sacudimiento...
Tetilla, diríase que quien te palpa
sabe que tiene las manos en la masa.
Tetilla ennegrecida, tetilla que pende,
tetilla marchita, tetilla que cede
arcilla en vez de leche,
y en el infierno el diablo te reclama
para que seas de su hija el ama.
Tetilla para echarse a la espalda
para hacerse con ella una larga bufanda,
quien te ve tiene razones
para asirte con mitones
para no ensuciarse, y luego abofetear
contigo, tetilla, a la narizota de aquella
que bajo el sobaco te deja colgar...

Señora Aldonza

Diego Hurtado de Mendoza

A una vieja que se tenía por hermosa
(siglo XVI)

Tenéis, señora Aldonza, tres treinta años;
tres cabellos, no más, y un solo diente;
los pechos de cigarra propiamente,
en que hay telas de arañas y de arañes.
En vuestras sayas, tocas y otros paños,
no hay tantas rugas como en vuestra frente;
la boca es desgarrada y tan valiente
que dos puertos de mar no son tamaños.
En cantar parecéis mosquito o rana;
la zanca es de boñiga o de finado;
la cresta es de lechuga a la mañana.
Oléis como a pescado remojado;
de cabra es vuestra espalda tan galana,
como de pato flaco bien pelado.

Mejor feo que bello

Ortensio Lando

Paradossi, II (1544)Cualquiera tiene la duda de si no es mejor
ser feo que bello (...) Muy cierta cosa me

parece que si Helena la griega y Paris el
pastor troyano hubieran sido feos en vez de
hermosos, ni los griegos hubieran padecido
tantos trabajos, ni Troya hubiera sufrido su
último exterminio (...) Aun hoy
consideramos a menudo más sabios e
ingeniosos a los feos que a los bellos.
Empecemos por Sócrates que, por lo que
se dice y se desprende de su retrato, fue
extrañamente deforme, pero mereció el
testimonio del oráculo de ser el más sabio
de todos los hombres. Esopo de Frigia,
fabulista muy ilustre, tenía un aspecto casi
monstruoso; (...) y sin embargo (como
todo el mundo sabe) fue hombre de
grandes virtudes y de muy aguda
inteligencia superior a los demás. Muy feo
fue el filósofo Zenón, feo Aristóteles, feo
Empédocles, feísimo Galba, pero siempre
pareció a todos de muy ilustre ingenio y
elocuencia (...) ¿Y cuántas mujeres se ven
hoy en día en Italia que sean consideradas
igualmente honestas? (...) ¡Oh fealdad
santa, amiga de castidad, desdeñadora de
escándalos, defensora contra los peligros!
tú conoces sin duda las conversaciones más
fáciles, tú las despojas de toda amargura, tú
disipas cualquier sospecha perversa,
finalmente tú eres por ti misma medicina
contra los rabiosos celos (...) Me gustaría
poder encontrar palabras dignas para
alabarte como tus gracias merecen, y yo lo
haría con mucho gusto, porque de ti
proceden infinitos bienes, e injustamente
eres criticada por los ignorantes.

La fealdad de los hombres

Lucrezia Marinelli

La nobiltà et l'eccellenza delle donne (1591)

En el Renacimiento, la mujer fea parece más bien una anti-Laura; en
divertimientos como los de Berni, de Doni o de Aretino —así como en textos
franceses análogos (Ronsard, Du Bellay o Marot)— aparece de hecho un
claro antipetrarquismo.

En estas poesías ya no hay rencor: la visión de la deformidad o es
alegremente irónica o es afectuosa. El marchitamiento de la mujer anciana
se convierte en reflexión melancólica sobre una belleza en declive. Y
precisamente en la época renacentista surgen algunas reflexiones que
ponen de nuevo en cuestión la condena de la fealdad. Si Ortensio Lando,
antes incluso del elogio de la fealdad de Rocco (citado ya en el capítulo
anterior), reflexiona satíricamente sobre las ventajas de la fealdad femenina,
Lucrezia Marinelli, con un espíritu que podríamos calificar de prefeminista,
subvierte la tradición anterior y exalta la belleza de las mujeres por
contraste con la fealdad de los hombres.

Si las mujeres son, pues, más bellas que
los hombres, que por lo general parecen
toscos y mal compuestos, ¿quién podrá
negar que aquellas son más singulares
que los varones? Nadie, en mi opinión.
De ahí que pueda decirse que la belleza
en la mujer es un maravilloso espectáculo
y un milagro digno de atención, que
nunca ha sido plenamente celebrado y
saludado por los hombres. Pero quiero
que pasemos más adelante y mostremos
que los hombres están obligados y
forzados a amar a las mujeres y que las
mujeres no están obligadas a
corresponderles, si no es por pura cortesía
(...) Estará obligado el hombre a amar las
cosas bellas: ¿qué cosas más bellas que las
mujeres adornan este mundo? Ninguna,
en verdad, ninguna, como bien dicen
todos estos nuestros contrarios, que
afirman ver brillar en sus hermosos
rostros la gracia y el esplendor del
Paraíso; y por esta hermosura se ven
forzados a amar a aquellas: pero ellas no
están ya obligadas a amar a los hombres:
porque el menos bello, o el feo, no es
por su naturaleza digno de ser amado.
Aunque feos son todos los hombres
comparados con las mujeres; de modo
que no son dignos de ser correspondidos
por ellas, si no es por su naturaleza
amable e indulgente (...) Cesen, pues, las
quejas, los lamentos, los suspiros y
las exclamaciones de los hombres,
que desean contra viento y marea ser
correspondidos por las mujeres,
llamándolas crueles, ingratas e impías:
cosa que produce risa, y de estas cosas
están llenos todos los libros de poesías.



Giuseppe Arcimboldo,
El invierno, 1563, Viena,
Kunsthistorisches
Museum

2. Manierismo y barroco

Si en el Renacimiento triunfaba una concepción clásica del arte, basada en la imitación de las armonías de la naturaleza, con el manierismo se produce un giro. Hoy en día se tiende a fijar el inicio del manierismo con una fecha sin duda convencional: 1520, el año de la muerte de Rafael. Si antes se había hablado de *maniera* para indicar el estilo de un autor determinado, y luego una forma repetitiva de remitirse a los grandes modelos anteriores, ahora se define el manierismo como la época en la que el artista, preso de inquietud y «melancolía», ya no tiende a lo bello como imitación sino a lo expresivo. Los teóricos del manierismo exponen la doctrina del Ingenio y la Idea, el diseño interior concebido por la mente del artista es la manifestación, dotada de fuerza demiúrgica, de lo divino que hay en él. La deformación está, pues, justificada como rechazo de la imitación llana y de las reglas, que no determinan el *genio* sino que nacen de él. El manierista tiende a la subjetivación de la visión: mientras que la perspectiva monocular de los renacentistas pretendía reconstruir una escena como si fuese vista por un ojo matemáticamente objetivo, el artista manierista disuelve la estructura del espacio clásico en las visiones pobladas y carentes de un centro destacado de Bruegel, en las figuras distorsionadas y «astigmáticas» de El Greco, en los rostros inquietos e irrealmente estilizados del Parmigianino. Existe una preferencia por lo expresivo frente a lo *bello*, una tendencia a lo extraño, a lo extravagante y a lo deforme, como en las figuras fantásticas de Arcimboldo. Más se desarrolla aún en el barroco el gusto por lo extraordinario, por lo que puede suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia, de la muerte y del horror, como ocurre en la obra de Shakespeare y de los elisabetianos en general, o en los *Sueños* de Quevedo, hasta llegar a la reflexión morbosa sobre el cadáver de la amada, como sucede en *Gryphius*. De modo que manierismo y barroco no temen recurrir a lo que la estética clásica consideraba irregular. Por consiguiente, también cambia la perspectiva en el tratamiento del tema de la mujer fea: ahora se describen las imperfecciones de la mujer como elementos de interés, a veces como estímulos voluptuosos, y veremos que esta postura la adoptan de nuevo en el romanticismo y en el decadentismo autores como Baudelaire, por citar solo un nombre.

A caballo ya entre los siglos XVI y XVII hallamos dos textos significativos: **Montaigne** escribe un afectuoso elogio de las mujeres cojas y **Shakespeare**

La fascinación de las cojas

Michel de Montaigne
Ensayos, III, 11 (1595)

Dícese en Italia como proverbio común que no conoce la perfecta dulzura de Venus aquel que no se ha acostado con una coja (...) Habría pensado que el movimiento descompuesto de una coja podría aportar algún nuevo placer al ayuntamiento y cierta punta de dulzura a aquellos que lo prueban, mas acabo de enterarme de que incluso la filosofía antigua opinó sobre ello; dice que al no recibir las piernas ni los muslos de las cojas, a causa de su imperfección, el alimento que les es debido, ocurre que las partes genitales, que están encima, están más llenas, más nutridas y vigorosas, o bien que, al impedir este defecto el ejercicio, aquellos que se ven afectados por él disipan menos sus fuerzas y llegan más enteros a los juegos de Venus (...) Pues con solo la autoridad del uso antiguo y público de este dicho, hice creer antaño que había obtenido más placer de una mujer por no estar derecha, y añadí esto al número de sus gracias.

Palidez de hermosa dama

Giovan Battista Marino

La lira, 14 (1604)

Pálido sol mío,
a tu dulce palidez
pierde el alba bermeja sus colores.
Pálida muerte mía,
a tus dulces y pálidos morados
la púrpura amorosa
pierde, vencida, la rosa.
¡Oh, quiera mi suerte
que dulce contigo palidezca también yo,
pálido amor mío!

La bella vieja

Giuseppe Salomoni

Rimas, 4 (1615)

Antes mentiroso y necio
critiqué, vieja gentil,
tu seno, tus cabellos y tu bello semblante.
Ahora, mudando de parecer, cambiar
[quiero el estilo
y hacer que escuches de cada mentira mía
una palinodia (...).
De plata es tu cabello,

pero aun siendo de plata,
más que si fuese de oro me somete y ata;
ya sea en trenza o suelto al viento,
más que si fuese de oro, me alegra y
complace (...)

Tu frente serena,
que antes fue una belleza,
sembrada de blancas flores, ribera amena
el frío arado de la vieja edad
ha surcado, sí, pero esos surcos
producen en el corazón ajeno
de placer y dolor confusas y mixtas
suaves mieses y rígidas aristas.
Tus cejas curvadas,
los arcos de tus cejas
donde aún tienen Amores la diestra
armada, parecen (¡oh maravilla!)
inútil arma y frágil instrumento;
pero más que antes poderosos
van con sus arqueros y segadores
segando almas y asaetando corazones.
Tus hermosos ojos
languidecen, pero aun languideciendo
no dejan de ser rapaces y ladrones,
ni de hacer que yo no languidezca
[ardiendo (...)

Tu boca sonrosada,
del tesoro de besos
y del hablar suave arca animada,
no teme de la edad las uñas rapaces (...)
Tu blanco seno
de manzanas lascivas
alegre huerto y jardín ameno,
no menos dulces ni hermosos y vivos
[muestra,

aunque sean ya viejos, sus frutos (...)
Tu mano bella y blanca
parece del largo asaetear cansada ya;
pero languideciendo no languidece y de
[belleza

ninguna gloria pierde, es más, conquista
(...)

Arrugado tienes el cuello y arrugadas
las mejillas y arrugado el pecho,
pero tus arrugas son, gracias a amor,
trofeos de hermosura, no de defecto (...)

Sí, sí, hermosa vieja mía,
viejas eres pero hermosa,
y en tu belleza la juventud se refleja (...)
Contigo el Amor niño envejece, y quiere
contigo envejeciendo encanecer al sol.
Canción, se pasa el tiempo
pero no temas sus flechas,
porque serás, envejeciendo, más bella.



Giorgione, *La vieja*,
1506-1507, Venecia,
Gallerie dell'Accademia

Página siguiente:

Quentin Metsys (atr.),
Mujer grotesca,
1525-1530, Londres,
National Gallery

aparentemente rebaja a su *Dark Lady* a través de una serie de negaciones de las tradicionales características de la belleza, pero concluye con un «sin embargo»: a pesar de todo, ama a su musa. En la poesía barroca se va más allá: aparecen el elogio de la enana, de la tartamuda, de la jorobada, de la bizca, de la picada de viruelas y, en contra de la tradición medieval de las mejillas rojas o sonrosadas, **Marino** exalta la palidez de la amada. Si antes la belleza femenina exigía cabellos rubios, ahora se hace el elogio de los cabellos negros. Tasso, en sus *Rimas*, escribía ya: «Morena eres, pero hermosa – cual virgen violeta», y Marino alaba la belleza de una esclava negra. Conmovedor es el elogio de la *hermosa vieja* en **Salomoni** y, si el texto de **Quevedo** parece aún tradicionalmente rencoroso, no ocurre lo mismo con el de **Burton**, en que la desbordante descripción de una mujer horrenda tiende a confirmar que el amor puede ir más allá de la oposición entre feo y bello. No obstante, desde los comienzos de la época manierista se va abriendo paso una reflexión melancólica sobre la vejez masculina, y una doliente



Una alucinación

Francisco de Quevedo
Fin de *El mundo por de dentro*
(1612)

¿Viste esa visión, que, acostándose fea, se hizo esta mañana hermosa ella misma y hace extremos grandes? Pues sábetelo que las mujeres lo primero que se visten, en despertándose, es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras; y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintoro, y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios, y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¿Qué cosa es ver una mujer, que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo, y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren? ¿Qué es ver una fea o una vieja querer, como el otro tan celebrado nigromántico, salir de nuevo de una redoma? ¿Estaslas mirando? Pues no es cosa suya. Si se lavasen las caras, no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más *tal vez* que en sus faldas. Desconfiadas de sus personas, cuando quieren halagar algunas narices, luego se encomiendan a la pastilla y al *sabumerio* o aguas de olor, y a veces los pies disimulan el sudor con las zapatillas de ámbar. Dígotelo que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahitos de lo que le parece. Si la besas, te embarras los labios; si la abrazas,

aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines; si la pretendes, te cansas; si la alcanzas, te embarazas; si la sustentas, te empobreces; si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja. Dame a entender de qué modo es buena, y considera ahora este animal soberbio con nuestra flaqueza, a quien hacen poderoso nuestras necesidades, más provechosas sufridas o castigadas, que satisfechas, y verás tus disparates claros. Considérala padeciendo los meses, y te dará asco, y, cuando está sin ellos, acuérdate que los ha tenido y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora, y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento.

Amar a una mujer fea

Robert Burton

Anatomía de la melancolía,
«Síntomas o signos de melancolía amorosa» (1621)

El amor es ciego, dice el refrán, Cupido es ciego y ciegos son todos sus seguidores. El que se enamora de una rana cree que es Diana. El enamorado siente una admiración desenfrenada por la amada, aunque sea esta la fealdad en persona, carente de toda gracia natural, marchita, forunculosa, blanca, roja, amarilla, negra, pálida como la cera, con la jeta plana y redonda como la de un bufón, o bien demacrada, reseca y menuda como el rostro de un párvulo, con manchas en el cuerpo, torcida, un saco de huesos, casi calva, con ojos en blanco que giran, legañosos, tal vez extraviados, la mirada de un gato arrimado a la puerta, la cabeza inclinada, ponderosa y pesada, las ojeras profundas, amarillas y negras, la boca abierta como los gorriones, la nariz curva de los

persas, o larga y afilada como la del zorro, roja, mastodóntica, imponente, achatada como la de los chinos, nariz aplastada y respingona, nariz como un promontorio, dientes escasos y salidos, negros, podridos, superpuestos, incrustados de sarro, cejas como antenas de cucaracha, barbilla de bruja, aliento que infecta la estancia, nariz que gotea verano e invierno, papuda como una bávara, mentón puntiagudo, orejas de soplillo, cuello largo e inclinado como el de la grulla, *pendulis mammis*, pechos caídos, «tetas como un par de jarras», o al contrario plana como una moneda, dedos como morcillas a causa de los sabañones, uñas largas, dentadas y negras, manos y brazos cubiertos de sarna, piel oscura, un carcamal podrido, espinazo encorvado, jorobada, coja, los pies planos, «delgada como la tripa de una vaca», piernas gotosas, tobillos que desbordan sobre los zapatos, pies hediondos, un nido de piojos, un ser informe, un monstruo, un adefesio, piel que apesta a sudor, voz que grazna, gestos desgarbados, porte vulgar, una mujerona inmensa, una enana repugnante, una fregona, gorda y sucia, un ovillo, una varilla de ballena larga y seca, un esqueleto, una sombra (...) semejante a una mierda a la luz del farol, peor de cuanto habrías imaginado, pero que odias, aborreces, a la que querías escupir a la cara o en cuyo pecho desearías sonarte las narices, *remedium amoris*, que juzgarías un verdadero antídoto para los demás, una furcia desaliñada, mugrienta, gruñona, desagradable, hedionda, bestial, ramera si se presenta la ocasión, obscena, vulgar, pordiosera, grosera, andrajosa, ignorante, lengüilarga (...) Si se enamora de ella, se postra para admirarla para siempre.



**Calibán**

William Shakespeare

La tempestad, I, 2 (1623)**Próspero:** ¡Tú, infecto esclavo, engendrado por el mismo demonio a tu maldita madre, avanza!**Calibán:** ¡Que el maligno rocío que baría mi madre con una pluma de cuervo sobre el malsano aguazal os inunde a los dos! ¡Que un viento sudoeste sople sobre vosotros y os cubra la piel de úlceras!**Próspero:** Ten la seguridad de que, por ello, esta noche padecerás calambres y dolores de costado que te cortarán la respiración. Los erizos, durante la parte de la noche que les sea permitido obrar, se cebarán todos en ti. Serás cribado de picaduras tan numerosas como las celdas de un panal de miel, y cada pinchazo será más doloroso que si proviniese de una abeja.**Calibán:** Tengo derecho a comer mi comida. Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por vez

primera, me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella; me enseñaste el nombre de la gran luz y el de la pequeña, que ilumina el día y la noche. Y entonces te amé y te hice conocer las propiedades todas de la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles. ¡Maldito sea por haber obrado así!... ¡Que todos los hechizos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos caigan sobre vos! ¡Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio! ¡Y me habéis desterrado aquí, en esta roca desierta, mientras me despojáis del resto de la isla!

Próspero: ¡Oh esclavo impostor, a quien pueden conmovier los latigazos, no la bondad! Te he tratado a pesar de que eres estiércol, con humana solicitud. Te he guarecido en mi propia gruta, hasta que intentaste violar el honor de mi hija.

Calibán: ¡Oh, jo! ¡Oh, jo!... ¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario, poblara la isla de Calibanes.**Próspero:** ¡Esclavo aborrecido, que nunca abrigarás un buen sentimiento, siendo inclinado a todo mal! Tengo compasión de ti. Me tomé la molestia de que supieses hablar. A cada instante te he enseñado una cosa u otra. Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu propia significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer. Pero, aunque aprendieses, la bajeza de tu origen te impedía tratarte con las naturalezas puras. ¡Por eso has sido justamente confinado en esta roca, aun mereciendo más que una prisión!**Calibán:** ¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!

Páginas 174-175:

Lucas Cranach, *La fuente de la juventud*, 1546, Berlín, Gemäldegalerie**Miguel Ángel viejo**

Miguel Ángel Buonarroti

Rimas (1623)

Me zumba un abejorro en la cabeza,
soy un saco de piel, huesos y nervios,
tres píldoras de pez en la vejiga.
Ojos viola, débiles, cansados,
dientes como teclas de instrumento
que la voz dejan pasar o la detienen.
Mi rostro causa espanto a quien lo mira;
y del campo sembrado y aún seco
a los cuervos mi ropa ahuyentaría.
Una araña anida en un oído,
en el otro nocturno canta un grillo;
insomne estoy y ronco sin respiro. (...)
¿De qué me sirven tantos monigotes
para acabar haciendo como aquel
que pasó el mar para ahogarse en mocos?
El arte apreciado, con que un tiempo
tanta fama tuve, me ha llevado a esto,
pobre, viejo y esclavo de los otros,
una ruina, si no muero presto.

A sí mismo

Andreas Gryphius (siglo XVII)

Noche, luciente noche, I, 48

Tengo horror de mí mismo: me tiemblan
[los miembros
cuando los labios y la nariz y las cuencas
[de los ojos
ciegos por la vigilia y el aire fatigoso de
[la respiración
observo y las cejas ya inexistentes.
La lengua, negra por la sequedad, cae
[con las palabras
y masculla algo; el alma cansada invoca
al gran consolador, la carne huele a tumba,

Página anterior:

Georges de la Tour,
Tocador de zanfonia,
1628-1630, Nantes,
Musée des Beaux ArtsBartolomeo Passerotti,
Comedor del brazo,
siglo XVI, Milán,
colección privada

los médicos se marchan, regresan los
[dolores,
mi cuerpo solo es venas, piel y huesos.
Sentar es mi penar, yacer es mi tormento.
Muletas necesitan ya mis piernas.
¿Do está la noble fama, los honores, la
[juventud y el arte?
En llegando esta hora todo es humo y
[niebla.
Es una angustia que viene intencionada
[a matarnos.

Ricardo III

William Shakespeare

Ricardo III, I

Pero yo, que no he sido formado para
estos traviesos deportes ni para cortejar a
un amoroso espejo...; yo, groseramente
construido y sin la majestuosa gentileza
para pavonearme ante una ninfa de
libertina desenvoltura; yo, privado
de esta bella proporción, desprovisto de
todo encanto por la pérdida naturaleza;
deforme, sin acabar, enviado antes de
tiempo a este latente mundo; terminado a
medias, y eso tan imperfectamente y fuera
de la moda, que los perros me ladran
cuando ante ellos me paro... ¡Vaya, yo, en
estos tiempos afeminados de paz muelle,
no hallo delicia en que pasar el tiempo,
a no ser espiar mi sombra al sol, y hago
glosas sobre mi propia deformidad! Y así,
ya que no pueda mostrarme como un
amante, para entretener estos bellos días
de galantería, he determinado portarme
como un villano y odiar los frívolos
placeres de estos tiempos.

piEDAD vibra en los versos con que **Miguel Ángel** o **Gryphius** pintan su propia fealdad senil. Comienza también una reflexión piadosa sobre una fealdad que produce dolor y al mismo tiempo maldad: otro tema que retomará el romanticismo. Véase la forma amargamente piadosa con que **Shakespeare** representa el sufrimiento de Calibán o de Ricardo III, sugiriendo que la causante de su maldad es la mirada rencorosa con que los demás han considerado su fealdad.

La misma comprensión ante los defectos humanos aparece también en muchos pintores, cuyos retratos de rostros grotescos no pretendían ser una burla de los desventurados ni una representación del mal, sino una muestra de la enfermedad o de la acción fatal del tiempo.

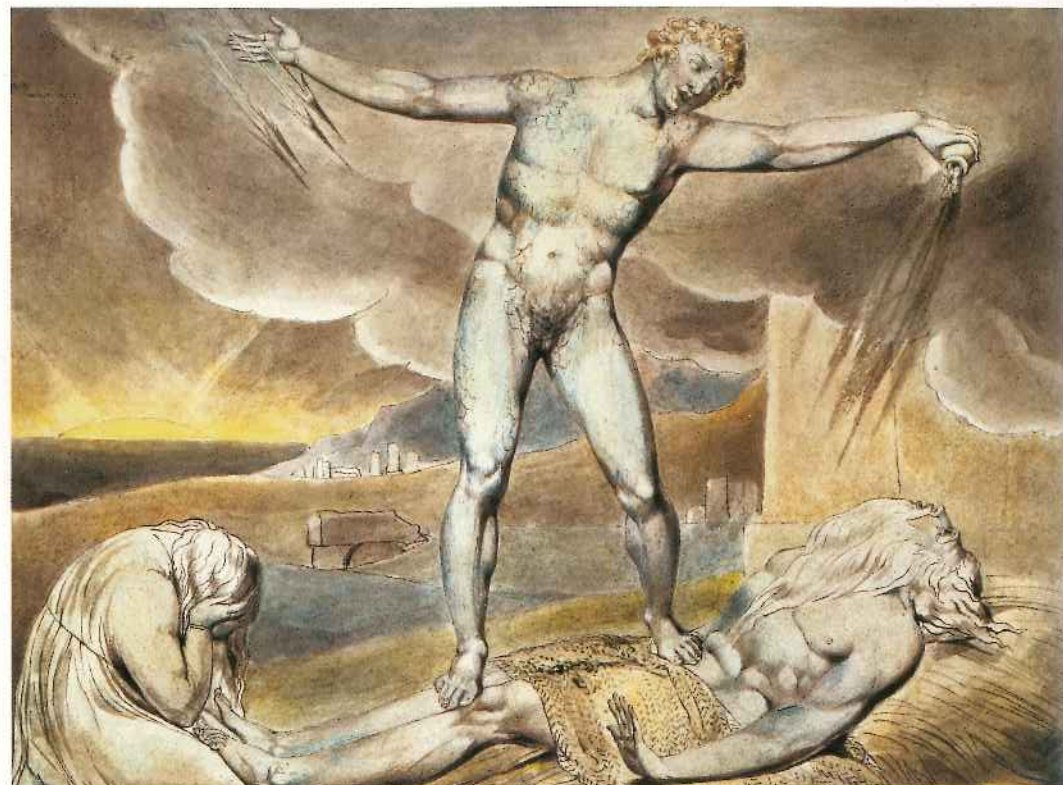
El diablo en el mundo moderno

1. Del Satanás rebelde al pobre Mefistófeles



La tradición cristiana procuró no recordar que, si Satanás había sido un ángel, presumiblemente debía ser muy bello. Hacia el siglo XVII, no obstante, Satanás comienza a sufrir una transformación. **Shakespeare**, en *Hamlet*, recordaba que el diablo también puede adoptar formas bellas, y finalmente **Marino**, en *La matanza de los inocentes* (1632), nos presenta a Satanás como un ser sobre el que pesa una profunda tristeza, y que por ello en cierto modo nos inspira piedad. Compárese el Lucifer de **Dante** (siglo XIV) con el Plutón de la *Jerusalén liberada* de **Tasso** (siglo XVI). Ambos son horrendos; no obstante, Tasso no es capaz de negar a su Plutón una «espantosa majestad». El texto que señala de manera definitiva la redención de Satanás es *El Paraíso perdido* (1667) de Milton. Se ha dicho que el poeta tenía razones políticas (Milton había participado en la revolución puritana, derrotada luego por la restauración monárquica) para identificar a Satanás con un modelo de rebelión contra el poder. Pero, aun sin conceder, con Blake (*El matrimonio del cielo y del infierno*, 1790-1793), que en el fondo Milton era «del partido del demonio sin saberlo», en el Satanás miltoniano dominan los rasgos de una belleza venida a menos y de un orgullo indómito. No es un revolucionario, porque carece de un objetivo ideal más allá del sentimiento de venganza y de afirmación del propio Yo, pero es sin duda un modelo de pura energía en rebelión, hasta el punto de que Schiller (Autocrítica a *Los bandidos*) escribirá que el lector toma partido por el vencido y Shelley, en la *Defensa de la poesía*, dirá que el demonio de Milton es superior al Dios al que se enfrenta. Satanás no se arrepiente por sentido del honor, no acepta someterse a quien le ha vencido, y se niega a pedir perdón: «Mejor reinar en el infierno que servir en los cielos».

Heinrich Füssli, *Satanás surge del caos* (*Paraíso perdido* de Milton, III, 1.010), 1794-1796, Zürich, colección privada



William Blake, *Satanás golpea a Job con las plagas*, ilustración del *Libro de Job* RA 2001.68, 1826, Nueva York, The Pierpont Morgan Library

Página siguiente:

Joseph Anton Koch, *El Infierno*, 1825-1829, Roma, Casino Máximo, sala de Dante

Lucifer en Dante

Dante Alighieri (1265-1321)
Infierno XXXIV, 28-54

El soberano del doliente imperio del hielo alzaba apenas su pechazo; más proporción con un gigante, en serio, guardo yo que un gigante con su brazo (...); ¡Oh cuál me pareció gran maravilla ver que había tres caras en su testa! La una, en el frente, por bermeja brilla; las otras dos, que van unidas a esta a ambos lados por cima de la espalda, se juntan en lo alto de la cresta: la diestra parecía blanca y gualda; la izquierda se mostraba en tonos cuales cumplen a los que el sol del Nilo

[escalda.

Bajo ellas, sendos pares de alas, tales cual a ese enorme pájaro conviene: en el mar yo no vi velas iguales. De murciélago piel, no plumas, tiene cada ala, y cada par aleteaba, con lo que un triple viento sobreviene: este viento al Cocito congelaba. Por seis ojos lloraba, y, sangrecientes, tres barbas goteaban llanto y baba. Cada boca rompía con los dientes

a un pecador, como de una agramadera, haciendo así tres víctimas dolientes.

Plutón en Tasso

Torquato Tasso

Jerusalén liberada, IV, 4-8 (1581)

Hórrida majestad en su fiero aspecto terror aumenta y más soberbio vuelve: enrojecen los ojos y de veneno infecto como infausto cometa la mirada esplende. Le cubre la barbilla y por el hirsuto pecho peluda y espesa la gran barba descende y a modo de vorágine profunda se abre la boca de negra sangre inmunda.

Satanás en Marino

Giovan Battista Marino

La matanza de los inocentes (1632)

En los ojos, donde tristeza y muerte

[lampara,

luz llamea tísica y bermeja. Mirada oblicua y pupilas desviadas semejan cometas, y lámparas las cejas. Y de las narices y de la boca sin color calígine y hedor vomita y engendra; iracundos, soberbios, y desesperados; truenos y gemidos son, rayos y alientos.



La fascinación del rebelde

John Milton

Paraíso perdido, I, 62-151 (1674)

Permaneció tendido y revolcándose en el abismo ardiente, juntamente con su banda infernal, nueve veces el espacio de tiempo que miden el día y la noche entre los mortales, conservando, empero, su inmortalidad. Su sentencia, sin embargo, le tenía reservado mayor despecho, porque el doble pensamiento de la felicidad perdida y de un dolor perpetuo le atormentaba sin tregua. Pasea en torno suyo sus ojos funestos, en que se pintan la consternación y un inmenso dolor, juntamente con su arraigado orgullo y su odio inquebrantable.

De una sola ojeada, y atravesando con su mirada un espacio tan lejano como es dado a la penetración de los ángeles, vio aquel lugar triste, devastado y sombrío; aquel antro horrible y cercado, que ardía por todos lados como un gran horno.

Aquellas llamas no despedían luz alguna; pero las tinieblas visibles servían tan solo para descubrir cuadros de horror, regiones de pesares, oscuridad dolorosa, en donde la paz y el reposo no pueden habitar jamás, en donde no penetra ni aun la esperanza, ¡la esperanza que dondequiera existe!; pero sí suplicios sin fin, y un diluvio de fuego, alimentado por azufre, que arde sin consumirse. Tal es el sitio que la justicia eterna preparó para aquellos rebeldes (...) Desde qué altura y en qué abismo hemos caído: ¡tan poderoso se mostró Él con sus rayos! Pero ¿quién hasta entonces había conocido el efecto de sus armas terribles? No obstante, a pesar de sus rayos, y a pesar de todo cuanto el Vencedor, en su cólera, puede hacer contra mí, ni me arrepiento ni varío; por más que haya cambiado mi brillo exterior, nada podrá alterar este carácter obstinado, este soberano desdén, hijo de la conciencia del

amor propio ofendido; este espíritu que me indujo a levantarme contra el Omnipotente, arrastrando al furioso combate innumerables fuerzas de espíritus armados que osaron despreciar su dominio, prefiriéndome a Él y oponiendo a su poder supremo un poder contrario, hasta que en una batalla indecisa, dada en las llanuras del cielo, hicieron oscilar su trono. ¡Qué importa la pérdida del campo de batalla! Aún no está perdido todo. Conservando todavía una voluntad inflexible, una sed insaciable de venganza, un odio inmortal y un valor que no cederá ni se someterá jamás, ¿puede decirse que estamos subyugados? Ni su cólera ni su poder podrán jamás arrebatar me esta gloria; no me humillaré, no doblaré la rodilla para implorar su perdón, ni acataré un poder cuyo imperio acaba de poner en duda mi terrible brazo. ¡Esto sería una bajeza; esto sería una vergüenza y una ignominia más humillantes aún que nuestra caída!

Lewis Morrison, *Faust*,
cartel de teatro, 1896

Gérard Philippe en
La beauté du diable,
dirigida por René Clair,
1950

Un pobre diablo

Wolfgang Goethe

Fausto, I, Estudio (1773-1774)

Mefistófeles: Parte soy de esa fuerza que
[pretende

siempre lo malo, y siempre hace lo bueno.

(...) ¡El espíritu soy que siempre niego!

Y con razón, pues todo lo que nace

merece solo ser aniquilado;

mejor sería, pues, que no naciera.

Y así, cuanto soléis llamar pecado,

destrucción, o, abreviando, solo, El Mal,

es mi elemento propio. (...).

Digo la verdad pura.

Aunque el hombre, mundillo de locura,

suele tenerse por un todo entero,

soy parte de esa parte que fue todo

al principio, una parte de la sombra

que a la luz diera luz, la luz soberbia,

que disputa a la Madre Noche el sitio

y el rango, sin lograrlo, aunque se

[esfuerce,

porque en los cuerpos queda detenida;

(...) *Fausto*: ¡Conozco tus dignísimos
[deberes!

No puedes destrozar nada en lo grande,

y la emprendes entonces con lo chico.

Mefistófeles: Y cierto es que con eso se

[hace poco.

Lo que se pone enfrente de la Nada,

lo que es Algo, este mundo tan grosero,

por más que me he empeñado, no he

[logrado

liquidarlo hasta ahora. ¡Muchas olas,

incendios, terremotos y tormentas...

pero, al fin, en paz siguen mar y tierra!

De esa maldita raza de los hombres

y animales, no cabe esperar nada:

a muchos he enterrado, pero siempre

vuelve a fluir la sangre fresca y nueva.

¡Así sigue; y es cosa de locura!

En el aire, en el agua y en la tierra

germinan mis semillas; en lo seco,

lo mojado, lo frío y lo caliente.

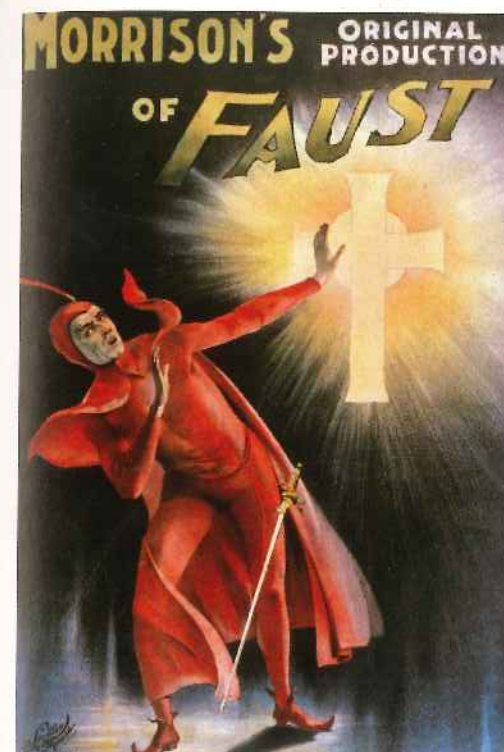
Si el fuego no me hubiera reservado,

no tendría algo aparte para mí.

Si en el *Dr. Fausto* de Marlowe (1604) Mefistófeles era todavía feo y si, todavía en el siglo XVIII, en el *Diablo enamorado* de **Cazotte**, aparece bajo la forma de un camello, en el *Fausto* de **Goethe** se muestra como un señor correctamente vestido. Es cierto que se aproxima a Fausto encarnado en un perro negro que luego comienza una transformación inquietante, adoptando la forma de hipopótamo con mirada ardiente y terribles colmillos, pero finalmente se manifiesta vestido de clérigo errante, de intelectual honesto.

Solo es diabólico en cuanto es dialécticamente insinuante y convincente y actúa con Fausto «como el gato con el ratón». Por otra parte, no le cuesta mucho seducir a Fausto, que ya está predispuesto a comerciar con los espíritus, casi como si fuera él quien quisiera ir al encuentro del diablo y no viceversa.

Mefistófeles anuncia, por tanto, una tercera metamorfosis del diablo, que en el siglo XX se volverá completamente «laico» (véanse los textos de **Dostoievski**, **Papini** y **Mann**); ni terrorífico ni fascinante, infernal en su mediocridad y en su aparente mezquindad pequeñoburguesa, es ahora más peligroso y preocupante porque ya no es inocentemente feo como lo pintaban.



El diablo de Cazotte

Jacques Cazotte

El diablo enamorado (1772)

Pronuncio la evocación con voz clara y firme y, luego, reforzando el sonido, llamo tres veces con brevísimos intervalos: *Belcebú*. Un estremecimiento me corre por las venas, y se me eriza el cabello. Apenas había terminado cuando en el techo de la bóveda (...) se abrió una ventana con dos batientes: la abertura derrama un torrente de luz más deslumbrante que la del día: una cabeza de camello, de horribles dimensiones, se asoma a la ventana: las orejas, sobre todo, eran desmesuradas. El odioso fantasma abre las fauces, y en un tono acorde con el resto de la aparición, me responde: «¿Qué quieres?» (...) Como la primera idea que se me ocurrió fue la de un perro: «Ven -le digo- en forma de spaniel». (...) el espantoso camello alarga dieciséis pies el cuello, baja la cabeza hasta el centro de la sala, y vomita un spaniel de pelo brillante, y orejas hasta el suelo.

El diablo de Dostoievski

Fiodor Dostoievski

Los hermanos Karamazov (1878-1880)

Era un señor o, mejor dicho, una especie de *gentleman* ruso, ya no joven, *qui frisait la cinquantaine*, como dicen los franceses, con algo de niebla en sus cabellos oscuros, bastante largos y abundantes, y en la barbita recortada en punta.

El diablo de Papini

Giovanni Papini

«Lo que el demonio me dijo», en *Lo trágico cotidiano* (1906)
Es muy alto y muy pálido: todavía es joven, pero de esta juventud que ha vivido demasiado y que es más triste que la vejez. En su rostro blanquísimo y alargado destaca tan solo la boca delgada, cerrada y apretada, y una única arruga profundísima que se alza perpendicular entre las cejas y va a perderse casi en la raíz de los cabellos. (...) Viste siempre de negro (...) las manos irreprochablemente enguantadas.

El diablo de Mann

Thomas Mann

Doktor Faustus (1947)

Es un hombre de tipo más bien poca cosa, no tan alto, ni con mucho como Sch., más pequeño incluso que yo, con una gorra inglesa caída sobre una oreja y dejando ver, por el lado opuesto, un tufo de pelo rojo que le cubre gran parte de la sien. Rojas también las cejas y enrojecidos los ojos, reluciente el cutis, la punta de la nariz ligeramente torcida. Llevaba una camisa de paño, con rayas horizontales, una chaqueta de cuadros y las mangas, muy cortas, dejaban ver las abultadas manos, con los dedos como salchichas; muy ajustado, hasta producir repugnancia, el pantalón, y tan usados los zapatos de color que era imposible ya pensar en limpiarlos. Un chulo. Un vagabundo. Con la voz y la articulación de un actor.



Manfredo Settala,
El esclavo encadenado
(autómata de diablo),
siglo xvi, Milán,
Civiche Raccolte
d'Arte Applicata,
Castello Sforzesco

Página siguiente:

Luca Signorelli,
Predicación del
Anticristo, detalle,
1499-1504, fresco
de la capilla de
la Madonna de
San Brizio, Catedral
de Orvieto

2. La demonización del enemigo

A medida que Satanás desdramatiza sus rasgos, crece en cambio la demonización del enemigo, al que se asignan características satánicas. Ese enemigo (que pasa a ocupar el puesto de Satanás) siempre ha existido, aunque nos ocuparemos de él sobre todo en el mundo moderno. Desde la Antigüedad, el enemigo siempre ha sido ante todo el otro, el extranjero. Sus rasgos no se corresponden con nuestros criterios de belleza y si tiene hábitos alimentarios diferentes nos molesta su olor. Sin necesidad de retroceder demasiado en el tiempo, recordemos que a los occidentales les parece inaceptable que los chinos coman carne de perro y a los anglosajones que los franceses coman ranas. Por no hablar de los sonidos incomprensibles de una lengua extranjera. De hecho, los griegos llamaban *bárbaros* (esto es, gente que balbucea) a todos los que no hablaban griego, y en la escultura romana los bárbaros derrotados por las legiones aparecen con barbas descuidadas y narices chatas.

El primer enemigo al que tuvo que enfrentarse el cristianismo fue el vicario de Satanás, el Anticristo, y todos los textos que conocemos sobre el **rostro del Anticristo** (que, por otra parte, se inspiran en fuentes bíblicas como **Daniel**), desde los primeros siglos al *Libellus de Antichristo* de **Adso de Montier-en-Der** y a **Hildegarda de Bingen**, insisten en su obscena fealdad (justificada tal vez por su origen judío).

El segundo enemigo, desde los primeros siglos, fueron los herejes, y una de las armas con que el cristianismo occidental y oriental los combatió siempre fue la descripción de sus costumbres diabólicas. Basta ver un texto bizantino como *De daemonibus* de Miguel Psellos (siglo xi), copiado hasta el infinito más tarde por sectas heréticas de todo tipo y (en lo que se refiere al infanticidio ritual) utilizado a menudo como acta de acusación contra los judíos.

Enemigos eran los cismáticos. En un informe de **Liutprando de Cremona**, del siglo x, sobre la corte bizantina (que nosotros recordamos por sus fastos) hallamos una descripción horrorizada de sus costumbres, de las comidas locales y de aquel vino aromatizado que hoy en día muchos consideran una exquisitez. Obviamente, los enemigos **sarracenos** siempre han sido horribles.

Por último, se ha mantenido constante el horror al leproso y al **apestado**, enemigo de la sociedad porque es incurable e infecto.

Profecía de Daniel

Daniel 7

Daniel tomó la palabra y dijo: Estaba yo observando durante mi visión nocturna, y de pronto vi que los cuatro vientos del cielo agitaban el gran mar, y que cuatro bestias enormes, distintas una de otra, salían del mar. La primera era semejante a un león y tenía alas de águila. Seguí observando, y de pronto vi que le fueron arrancadas las alas, y que fue levantada de la tierra, que se puso de pie sobre sus patas, como un hombre, y que se le dio un corazón de hombre. Luego vi otra bestia, la segunda, semejante a un oso. Estaba levantada sobre un lado y tenía tres costillas en sus fauces, entre sus dientes; y le decían: Levántate y devora carne en abundancia. Después seguí observando, y de pronto vi otra bestia, semejante a una pantera, que llevaba cuatro alas de ave en el dorso. Esta bestia tenía cuatro cabezas, y le fue dado el poder.

A continuación seguí observando en la visión nocturna, y de pronto vi una cuarta bestia, terrible, espantosa, extraordinariamente fuerte. Tenía enormes dientes de hierro; comía y trituraba, y aplastaba las sobras con sus patas. Era muy distinta de todas las bestias anteriores y tenía diez cuernos. Estaba fijándome en los cuernos, y de pronto vi que otro cuerno pequeño despuntó entre ellos y que le fueron arrancados por delante de él tres de los cuernos primeros. Noté, además, que este cuerno tenía unos ojos como los de un hombre, y una boca que decía grandes cosas (...). Yo, Daniel, quedé turbado en mi espíritu a causa de esto, y las visiones de mi mente me aterraron. Me acerqué a uno de los que estaban allí de pie y le rogué que me dijera la verdad acerca de todo aquello. Él me respondió y me dio a conocer la interpretación de aquellas cosas. Esas cuatro bestias enormes son cuatro reyes que surgirán de la tierra. Mas los santos del Altísimo recibirán el reino y lo poseerán eternamente y por los siglos de los siglos (...).

La cuarta bestia será un cuarto reino que habrá en la tierra, distinto de todos los reinos. Devorará toda la tierra, la aplastará y la triturrará.

Nacimiento del Anticristo

Adso de Montier-en-Der (siglo x)
Libellus de Anticristo

El Anticristo nacerá del pueblo de los judíos (...) de la unión de un padre y una madre como todos los hombres, y no, como dicen algunos, de una sola virgen. Será, pues, enteramente concebido en el pecado, en el pecado será engendrado y en el pecado nacerá. Al comienzo de su concepción el diablo entrará en el útero materno, por virtud diabólica será alimentado en el vientre de la madre, y el poder del diablo estará siempre con él. Y así como en la madre de nuestro Señor Jesucristo descendió el Espíritu Santo y lo llenó de su virtud, de modo que fuese concebido de Espíritu Santo y que santo y divino naciera, así el diablo entrará en la madre del Anticristo y la colmará por completo, la circundará, se apoderará de ella, la poseerá por dentro y por fuera de modo que, gracias a la cooperación diabólica, ella lo conciba por obra de hombre y el que nazca sea totalmente inicuo, malvado, corrupto. Y por esto será llamado hijo de la perdición (...) Dispondrá de magos, brujos, adivinos y encantadores que, por inspiración diabólica, lo educarán en todas las iniquidades, falsedades y artes maléficas.

Sobre el rostro del Anticristo

Testamento sirio de Nuestro Señor Jesucristo, I, 4 (siglo v)

Estos son sus rasgos: la cabeza es como ardiente llama, el ojo derecho está inyectado de sangre, el izquierdo es de un verde felino y tiene dos pupilas, blancos son sus párpados, el labio inferior es grande, tiene la pierna derecha débil, pies gruesos, el pulgar deformado y alargado.

Apocalipsis de Elías, III, 15-17 (siglo III)

Es menudo, de piernas delgadas, alto, un mechón de cabellos

grises sobre la frente calva, las cejas se prolongan hasta las orejas, y tiene una marca de lepra en el dorso de las manos. Se transformará ante quienes lo ven: a veces será un jovencito, a veces será un viejo.

Manuscrito del Monasterio del Mont Saint Michel (siglo x)

Los discípulos dijeron a Jesús: «Señor, dínos cómo será». Y Jesús les respondió: «Medirá nueve codos de alto. Tendrá el cabello negro recogido como una cadena de hierro. Lucirá en la frente un ojo resplandeciente como el alba. El labio inferior será grueso y no tendrá labio superior. El dedo meñique de su mano será el más largo, el pie izquierdo más ancho. Así será su apariencia».

Hildegarda de Bingen

Liber Scivias III, 1, 14 (siglo XII)

¿Y cómo será que de allí, donde se reconoce a una mujer, aparezca una cabeza monstruosa y completamente negra? Es que el hijo de la perdición, en su locura, vendrá con todas las astucias de la primera seducción, y monstruosas obscenidades, y negras iniquidades: teniendo dos ojos de fuego, orejas de asno, nariz y boca de león, porque envía a los hombres los actos de locura del mayor criminal entre los fuegos y las voces más vergonzosas de la contradicción, haciéndoles renegar de Dios, despidiendo el hedor más terrible, dañando las instituciones de la Iglesia con la codicia más cruel; riendo con un rictus enorme y mostrando horribles dientes de hierro.

Cursor mundi 22.391-22.398

(siglo XIV)

La venida de Cristo será de tal esplendor que ante la luz potente del señor el Anticristo sentirá tal terror que la inmundicia de los intestinos le saldrá por los fondillos. Por miedo a Cristo, avergonzado y lleno de terror y de dolor, morirá así todo enmerdado.





La fealdad de los bizantinos

Liutprando de Cremona

Relación de la embajada a Constantinopla
(siglo x)

El 4 de junio (968) llegamos a Constantinopla y, tras haber sido recibidos de forma deshonrosa para haceros una ofensa a vos, nos trataron vergonzantemente (...) El vino de los griegos, mezclado con pez, resina y yeso, nos resultaba imbebible (...) El 7 de junio, fiesta de Pentecostés, fui conducido ante Nicéforo, un ser monstruoso, un pigmeo de enorme cabeza y un topo por la pequeñez de los ojos, afeado por una barba corta, extendida, espesa y semicana, deformado por un cuello del grosor de un dedo, realmente cariporcino por la longitud y abundancia de la cabellera, un etíope por el color, «con el que no querías toparte en plena noche», de vientre prominente, enjuto de nalgas, larguísimo de muslos para su pequeña talla, corto de piernas y de pies planos; vestido con un ropaje de vellón, pero muy viejo y maloliente y descolorido por el largo uso, calzado con zapatos zicionios, de lengua atrevida, astuto como un zorro, un verdadero Ulises por el perjurio y la mentira (...) Una multitud de mercaderes y gente innoble, reunida en aquella solemnidad para recibir y alabar a Nicéforo, se hacinaba desde el palacio hasta Santa Sofía a lo largo de la calle, formando casi una muralla; iba mal armada con pequeños escudos demasiado ligeros y lanzas desdenables. Y añádase a este desagradable espectáculo que la mayor parte del vulgo, al aclamarlo, avanzaba descalza (...) Sus dignatarios, que desfilaron junto a él en medio de toda aquella plebe descalza, también iban vestidos con túnicas largas y llenas de agujeros por su ya largo uso (...) En aquella cena vergonzosa e indecente, impregnada en aceite, según la costumbre de los ebrios, bañada además con un cierto líquido de pescados de la peor calidad, me hizo varias preguntas sobre vuestro poderío, sobre reinos y soldados. Y mientras yo le respondía con toda sinceridad, dijo: «Mientes: los soldados de tu señor no saben cabalgar, son inexpertos en el combate a pie y, además, el tamaño de sus escudos, la pesadez de las corazas, la longitud de las espadas y el peso de los yelmos no les permite luchar (...) Ni siquiera en el mar tiene tu señor flotas en abundancia. Solo yo poseo el látigo de las fuerzas del mar y le atacaré con mis naves, destruiré sus ciudades junto al mar y reduciré a cenizas las que estén cerca de los ríos».



Matthias Grünewald,
Tentaciones de san Antonio, 1515,
detalle del retablo
de Isenheim, Colmar,
Museum Unterlinden

Página anterior:

Sepulcro del emperador Ostiliano decorado con escenas de un combate entre romanos y bárbaros, 251 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano

El apestado

Tommaso Fasano

Della febbre epidemica sofferta in Napoli l'anno 1764. Libri tre (1765)

Quien quiera entender mejor la fuerza del aliento pútrido de los infiernos y en especial de las úlceras, llagas inmundas, miembros mortificados y cancerosos, que piense que un solo hombre afectado de úlcera maligna, con el pus generado y recogido, crea en torno a su cuerpo una atmósfera sumamente fétida, nauseabunda y tan penetrante que ofende al que se acerque y la respire; hasta el punto de que las personas que no están habituadas a ver este tipo de enfermedades (...) se desmayan. Esta atmósfera corrompe el aire cercano y posteriormente todo el aire que llena las pequeñas habitaciones y, por tanto, toda la sala del hospital; de ahí que contamine la ropa y en cierto modo hasta el suelo y las paredes...

El hedor del sarraceno

Felix Fabri

Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem (siglo xv)

Los sarracenos despiden un terrible hedor, por eso se entregan a continuas abluciones de todo tipo; y como nosotros no olemos mal, a ellos no les importa que nos bañemos juntos. Pero no son igual de indulgentes con los judíos, que huelen todavía peor. Los sarracenos nos aceptan de buen grado en sus baños porque, del mismo modo que el leproso se alegra cuando un hombre sano se une a él, porque así no se siente despreciado y porque cree además que el contacto con un hombre sano incluso podría ser beneficioso para su salud, también los hediondos sarracenos se alegran de que les acompañemos nosotros, que no olemos mal.



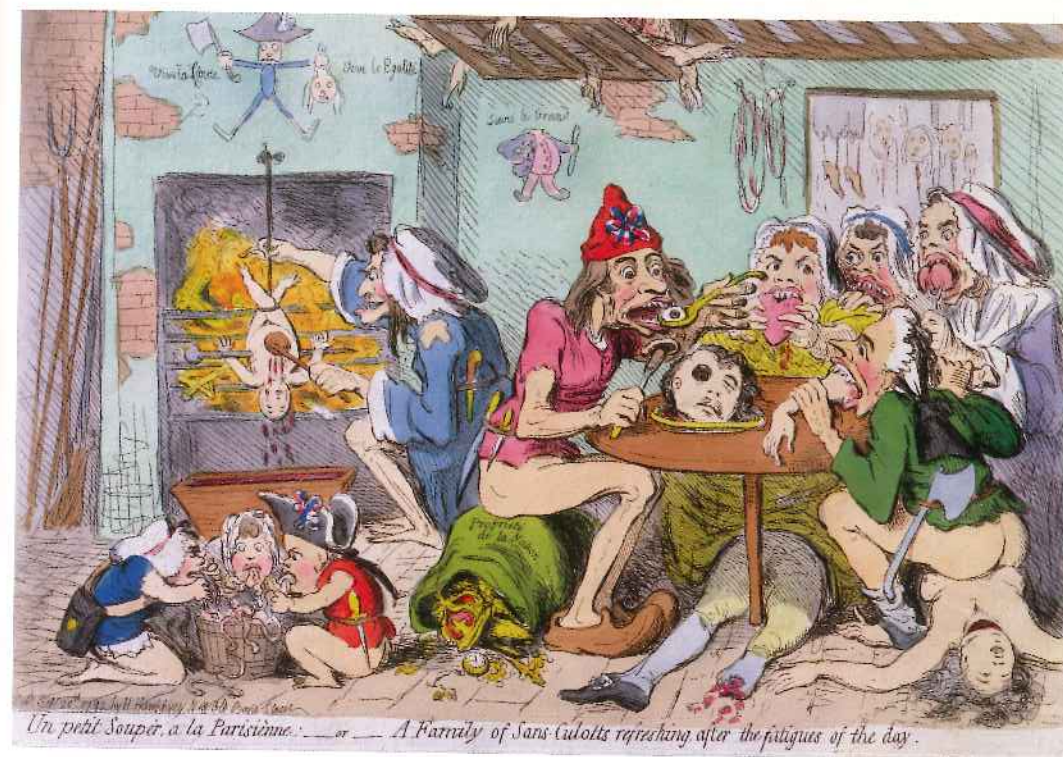
El pastor de la iglesia luterana (en el centro) sella un pacto con un juglar o un loco y con el diablo, Thomas Murner, Von der Grossen Lutherischen Narren, 1522.

La caricatura política nace en el mundo moderno, que siempre ha representado con rasgos grotescos o malvados al enemigo religioso o nacional. En la época de la Reforma, protestantes y católicos representaban al papa o a Lutero con caricaturas feroces. Durante la Revolución francesa hallamos caricaturas hechas por los legitimistas que representan a los *sans-culottes* como caníbales sedientos de sangre. Entre los siglos XIX y XX tenemos la caricatura anticlerical. Los patriotas italianos del siglo XIX caricaturizaban ferozmente al austriaco opresor (aunque un texto delicioso como el de **Giusti** describe primeramente la fealdad de los ocupantes y luego siente ternura por aquellos soldados que están lejos de sus casas rezando a un dios común). No obstante, en cualquier guerra el adversario siempre ha tenido la consideración de monstruoso. El doctor Bérillon escribió durante la primera guerra mundial *La polychésie de la race allemande*, en la que demostraba que el alemán medio produce más materia fecal que el francés, y de olor más desagradable. La cosecha de caricaturas antinazis y antifascistas es rica, pero igualmente feroz fue, especialmente durante la guerra fría, la caricatura anticomunista.



Los ejércitos aliados contra el Káiser, de «Le petit journal», 29 de septiembre de 1914.

James Gillray, Una familia de sans-culottes se repone tras las fatigas de la jornada, publicado por Hannah Humphrey en 1792.



Un petit Souper, à la Parisienne. — or — A Family of Sans-Culottes regreching after the fatigues of the day.

Los austriacos

Giuseppe Giusti

San'Ambrogio (1846)

Vuestra Excelencia que está a mal conmigo
por unas pocas bromas de mal gusto,
y me tiene por antialemán
porque pongo en la picota a los granujas,
escuche el caso poco ha ocurrido
cuando callejeando una mañana
me encontré en San Ambrosio de Milán
en el viejo, aquel que está apartado (...)
Entro, y veo un lleno de soldados,
de esos soldados que del Norte vienen,
que bohemios y croatas serían,
puestos allí, en la iglesia, de comparsas:
de hecho estaban tiesos como palos,
como suelen ante los generales,
con bigotes de estopa y esas jetas
ante Dios firmes como varas.

Me quedé atrás; de estar en medio
de toda aquella chusma, no lo niego,
una cierta repelencia habría sentido,
que usted no siente gracias a su rango.
Notaba un gran bochorno, un cierto tufo;
perdón, Excelencia, de sebo parecían
en esa hermosa casa del Señor,
hasta las velas del altar mayor.
Mas cuando se dispone el sacerdote
a consagrar la mística vianda
de súbita dulzura me conmueve
 viniendo del altar un son de banda.
De las trompas de guerra surgen notas
como voces de gente que suplica,
de gente que sufre gran penuria
y de bienes perdidos se lamenta.
Era un coro de Verdi; el coro a Dios
de los pobres lombardos, sedientos;
aquel que dice: Oh Señor, del suelo patrio,
que tantos pechos conmueve y exalta.
Empecé a no ser yo
y, como si aquellos se hubieran

[transformado
y fuesen gente de nuestra gente,
me uní a ellos involuntariamente.
Qué queréis, Excelencia, la pieza es bella,
y además nuestra, y de este modo suena;
con el arte por medio y el cerebro

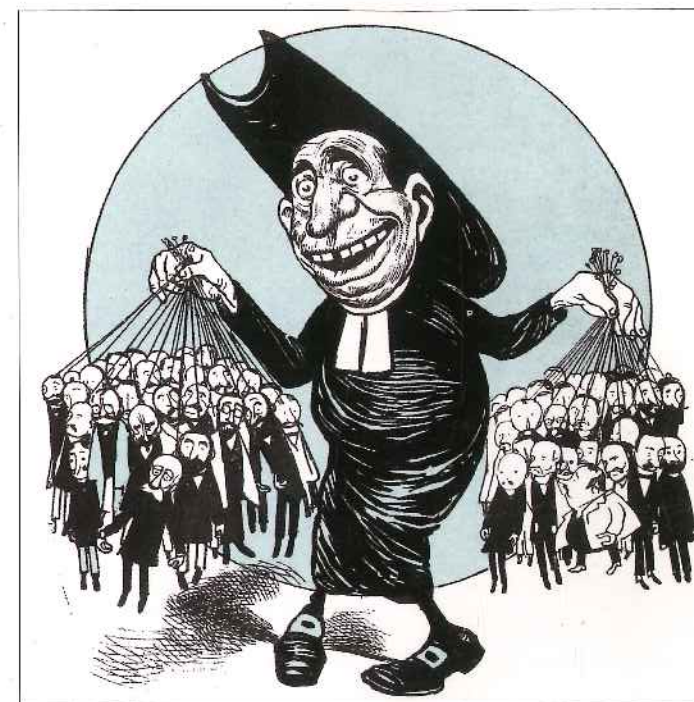
dado al arte, por la borda se tiran los
[prejuicios.

Mas una vez acabado, poco a poco
volvía a ser el que ya conocéis;
cuando, para jugarme otra pasada,
de aquellas bocas como de lirón,
un canto alemán suave suave
por el aire sagrado a Dios voló:
era plegaria, y pareció lamento
de un tono grave, triste, solemne,
tal como siempre en el alma lo siento;
y me sorprende que en aquellos zafios,
aquellos fantoques exóticos de leño,
pudiese la armonía llegar hasta tal punto.
Sentía en aquel himno la dulzura amarga
de cantos oídos de niño; el corazón
que de voces domésticas aprende,
nos los repite los días de dolor;
un recuerdo triste de la madre amada,
un deseo de paz y de amor,
una angustia de lejano exilio,
que me tenía embelesado.
Y cuando calló, quedeme pensativo
con pensamientos más hondos y más

[suaves.
A estos, dije para mí, el rey pavoroso,
esclavos los empuja para hacernos esclavos;
los empuja de Croacia y de Bohemia,
cual manadas a invernar en las marismas.
Dura vida soportan, dura disciplina,
mudos, burlados, solitarios van,
instrumentos ciegos de atenta rapiña
que no va con ellos e ignoran quizá;
y este odio, que nunca reconcilia
al pueblo lombardo y alemán,
ayuda al que dividiendo manda, y teme
que fraternicen pueblos enemigos.
¡Pobre gente! Lejos de los suyos,
en un país, el de aquí, que los malquiere,
¡quién sabe si en el fondo en poco tiempo
mandará al cuerno a ese príncipe!

Me apuesto a que no lo tragan, como
[nosotros.
Entonces, si no huyo, me abrazo a un
[cabo,
con su brava vara de nogal,
duro y plantado allí como una pica.

Viñeta anticlerical,
«L'Asino», 15 de enero
de 1899



Cartel electoral
anticomunista, 1948





John Heartfield,
*Have no fear,
he's a vegetarian,*
fotomontaje en la
revista «Regards» del
7 de mayo de 1936,
Alemania, Snark
Archives

*El capitalista italiano
adopta el rostro de
Mussolini,* colección
Giovanni Galantara,
febrero de 1923





Gino Boccasile, postal de propaganda antiamericana de la República Social Italiana, 1943-1944

El doctor Fu Manchú

Sax Rohmer

La esclava de Fu Manchú (1933)

Vestía un simple traje amarillo y calzaba zapatillas de suela gruesa. Se cubría la cabeza con un pequeño gorro negro coronado de una gruesa cuenta de coral. Me miraba con las manos ocultas entre las amplias mangas del traje. La cara de aquel hombre era la más extraordinaria que había visto en mi vida. Era vieja, pero de edad indefinida. Pensé que si Benvenuto Cellini hubiera querido hacer una máscara funeraria de Satanás, en oro, el resultado no habría diferido mucho del aspecto cadavérico y a la vez vital de aquel rostro, que me estaba hipnotizando (...) ¡Era el doctor Fu Manchú!

El negro

Encyclopaedia Britannica, voz «Negro», primera edición americana (1798)
Homo pelli nigra, nombre dado a una variedad de la especie humana, completamente negra, que se encuentra en la zona tórrida, especialmente en la parte de África que se extiende entre los trópicos. Se observan distintos matices en la tez de los negros, pero todos se diferencian de los otros hombres en los rasgos del rostro. Mejillas redondas, pómulos altos, la frente ligeramente elevada, nariz corta, ancha y aplastada, labios gruesos, orejas pequeñas: la fealdad e irregularidad de la forma caracterizan su aspecto exterior. Las mujeres negras tienen

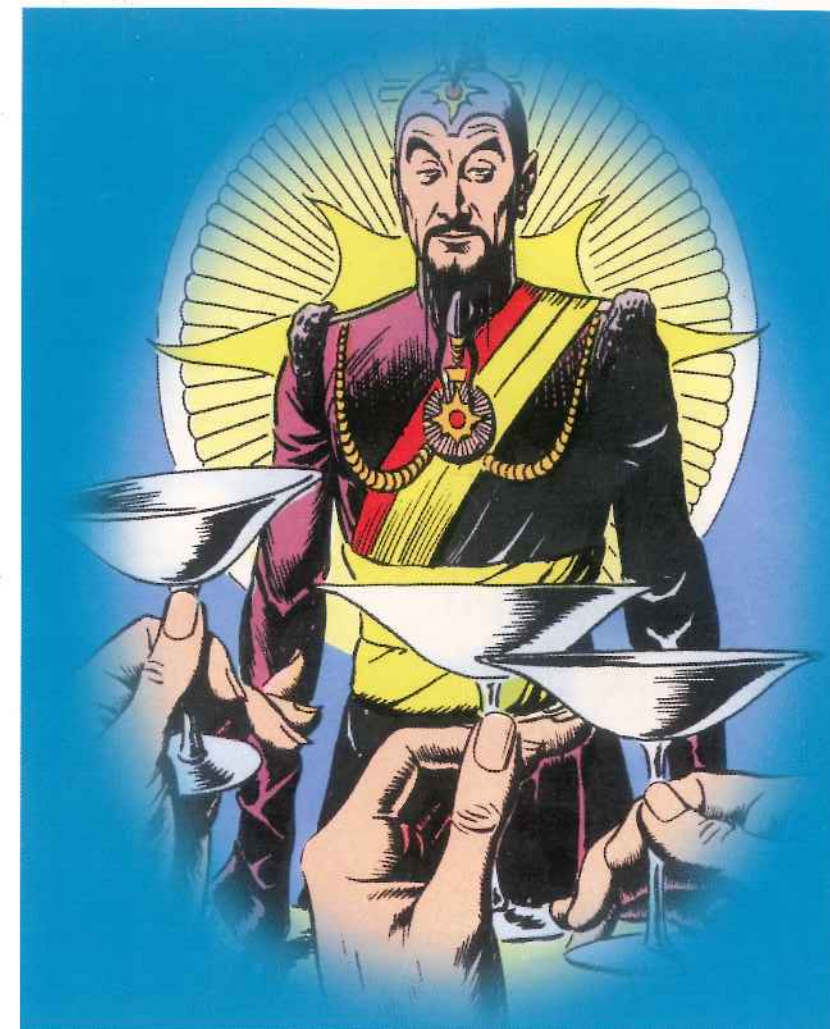
las caderas muy caídas y las nalgas muy gordas, cosa que les da forma de silla. Los vicios más conocidos parecen ser el destino de esta raza infeliz: se dice que ocio, traición, venganza, crueldad, desvergüenza, robo, mentira, lenguaje obsceno, corrupción, mezquindad e intemperancia han hecho desaparecer los principios de la ley natural y han acallado los reproches de la conciencia.

Anatomía de la raza

Cesare Lombroso

L'uomo bianco e l'uomo di colore. Letture su l'origine e la varietà delle razze umane, I y II (1871)

El cráneo del europeo se distingue por su espléndida armonía de formas: no es demasiado largo, ni demasiado redondo, ni demasiado puntiagudo o piramidal. En su frente, plana, ancha y recta, se ve claramente la fuerza y el predominio del pensamiento: los cigomas o pómulos del rostro no están excesivamente separados, y la mandíbula no es demasiado prominente: por eso se le denomina *ortognato*. En cambio, el cráneo del mongol es redondo, o también piramidal, con los pómulos del rostro muy separados entre sí, por lo que se le denomina *eurignato*; a esos rasgos hay que añadir la escasez de barba y de cabello, la forma oblicua de los ojos y el color más o menos amarillento u oliváceo de la piel (...). El hotentote constituye una variedad más singular aún de la raza humana, es, si se me permite, el ornitorrinco de la humanidad, porque mezcla las formas más dispares de las razas negras y amarillas con algunas propias, que tienen en común con unos pocos animales que pululan a su alrededor. La boca prominente del negro se mezcla con la boca alargada del chino. Sus dientes incisivos están modelados como un yunque. El cúbito, que es un hueso del antebrazo, conserva, como en algunos animales, ese agujero llamado olécranon que presentan nuestros fetos. Los huesos de los dedos de los pies están dispuestos en gradación, como las cañas de una zampoña. Las apófisis espinosas de las vértebras cervicales carecen de la habitual bifurcación. Los cabellos aparecen en todo el contorno de la cabeza, y salen en mechones, en grupos, fuera de los tegumentos como los penachos de un plumero, de modo que si un barbero afeitase a un bosquimano se encontraría con una cabeza veteada como una mesa de caoba, sembrada de granos de pimienta.



Alex Raymond, Ming, de *Flash Gordon* (© King Features Syndicate, Inc.)

Para defender la misión civilizadora del hombre blanco, se representó al africano de forma despiadada, no solo en la narrativa y en la pintura sino incluso en textos de carácter científico como los de **Lombroso**. La ideología del «fardo del hombre blanco» alentó a buena parte de la narrativa a crear personajes taimados pertenecientes a cualquier etnia no europea, desde el árabe traidor a los *thugs* indios estranguladores, por no hablar de los infinitos chinos de rostro siniestro y expertos en todo tipo de crueldades. Y esto ha ocurrido también en los cómics; véase el Ming de Alex Raymond, en la saga de *Flash Gordon*, cuya perfidia resulta evidente por sus rasgos asiáticos. Piénsese también en los enemigos de James Bond en las novelas de **Ian Fleming** que, mucho más que en las películas, son casi siempre o de sangre mezclada o agentes comunistas, y son auténticos monstruos que parecen salidos del laboratorio de un *mad doctor*.

Goldfinger

Ian Fleming

007, *Goldfinger*, 3 (1959)

Lo primero que llamó la atención de Bond fue la falta de proporción del cuerpo. Era bajo, quizá poco más de metro y medio y, sobre ese cuerpo macizo y pesado plantado sobre sus robustas piernas de campesino, una gran cabeza perfectamente redonda estaba encajada entre los hombros. Daba la impresión de haberse formado reuniendo piezas sueltas de otras personas.

Lesbiana y soviética

Ian Fleming

A 007, *Desde Rusia con amor*, 9 (1957).

Tatiana abrió la puerta y, mientras permanecía de pie y fijaba la mirada en la de la mujer que estaba sentada detrás de una mesa redonda bajo la luz de la lámpara principal, recordó de repente dónde había oído antes aquel perfume. Era el olor del metro de Moscú en una noche calurosa, perfume barato que disimulaba los efluvios animales. En Rusia la gente se empapa literalmente de perfume, tanto si se ha bañado como si no, pero sobre todo cuando no se ha bañado (...)

La puerta del dormitorio se abrió y apareció en el umbral «aquella Klebb». «¿Qué te parece, querida?» El coronel Klebb abrió sus fornidos brazos y giró sobre las puntas de los pies como si fuera una maniquí. Luego hizo una pose, con un brazo extendido y el otro apoyado en la cintura (...)

El coronel Klebb llevaba un camisón transparente de *crêpe de Chine* de color naranja, con escote pronunciado y cuadrado y largas mangas vaporosas. Debajo del camisón se podía entrever un sujetador formado por dos rosas de seda artificial y unas bragas de imitación antigua, también de seda artificial, con elásticos sobre las rodillas. Por una abertura del camisón sobresalía una rodilla rugosa, como una nuez de coco amarillenta, inclinada hacia delante en pose clásica de maniquí (...)

Rosa Klebb se había quitado las gafas y se había embadurnado el rostro con una gruesa capa de maquillaje y de carmín. Parecía la prostituta más fea y más vieja del mundo. (...) Levantó un brazo y encendió una luz roja sostenida por una estatuilla de cristal que representaba a una mujer desnuda. Luego, dio una ligera palmada sobre el sofá. «Apaga la luz principal, querida. El interruptor está junto a la puerta. Luego ven a sentarte a mi lado. Tenemos que conocernos mejor.»

El Dr. No

Ian Fleming

007 *Licencia para matar*, 13, 14 (1958)

Medía por lo menos quince centímetros más que Bond, pero su porte erguido le hacía parecer todavía más alto. Su cara también era larga y sobresalía de un cráneo redondo y completamente calvo, hasta la delgada barbilla, dando así la impresión de una gota de lluvia invertida, o más bien de aceite, porque la piel era de un color amarillo intenso, casi traslúcido. Era imposible adivinar la edad del doctor No: el rostro no tenía arrugas, e incluso las mejillas profundamente huecas debajo de los pómulos altos y pronunciados eran lisas como el marfil. Las cejas, que recordaban a las de Dalí, eran delgadas, negras, con un arco muy pronunciado y pintadas de tal modo que parecían el maquillaje de un prestidigitador. Debajo, los ojos negrísimo y brillantes, sin pestañas, parecían las bocas de dos pequeños revólveres, directos, fijos y carentes de toda expresión. La nariz afilada se arqueaba sobre una boca ancha de corte sutil que, pese a la perenne sonrisa, expresaba solo crueldad y autoridad. El mentón, retraído, como observó más tarde Bond, apenas giraba hacia los lados, de modo que daba la impresión de que las vértebras del cuello eran rígidas. Aquella extraña figura gigantesca parecía una enorme larva venenosa envuelta en una coraza metálica. A Bond no le habría extrañado ver

cómo el resto se arrastraba viscoso por el suelo.

El doctor No se acercó hasta situarse a tres metros de distancia y se detuvo. «Perdonen si no les doy la mano —dijo con voz inexpresiva—, pero no me es posible.» Levantó lentamente las mangas. «No tengo manos.»

Mr. Big

Ian Fleming

Vive y deja morir, 7 (1954)

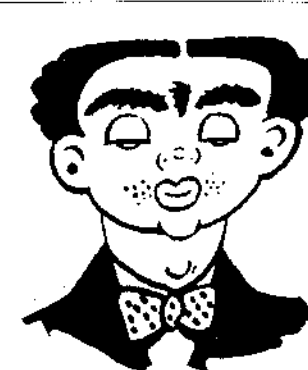
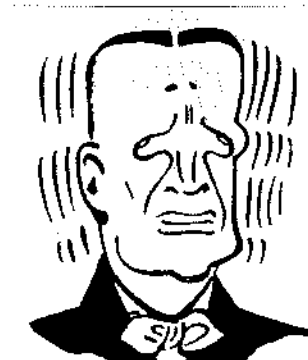
Tenía la cabeza como un enorme balón de fútbol, el doble del tamaño normal y casi completamente esférica. El color de la piel era de un negro grisáceo y la cara hinchada y lustrosa como la de un cuerpo que ha estado sumergido una semana en el río. No tenía cabello, salvo un mechón grisáceo por encima de las orejas. Carecía de cejas y pestañas, y los ojos estaban muy separados uno de otro, de modo que no era posible mirarlos los dos al mismo tiempo, sino solo uno cada vez. La mirada era firme y penetrante. Cuando sus ojos se detenían en algo, parecía que devorasen el objeto de su atención. Sobresalían ligeramente y el iris era de color de oro en torno a dos sombrías pupilas negras ahora dilatadas. Eran ojos de animal, no tenían expresión humana, y parecía que lanzaran llamas. La nariz era ancha, pero no claramente negroide. Los orificios nasales no estaban dilatados. Tenía los labios ligeramente abultados, gruesos y oscuros. Solo los abría cuando hablaba y entonces enseñaba los dientes y las encías descarnadas.

La «cosa»

Howard Phillips Lovecraft

El horror de Dunwich (1927)

Los locales estaban impregnados de aquel olor espantoso que tan familiar resultaba al doctor Armitage, y los tres hombres corrieron a la salita de lectura de donde parecía salir el aullido del perro. Por un instante nadie osó encender la luz hasta que Armitage, armándose de valor, accionó el interruptor. (...)

**PRUNEFACE**
1943**FLATTOP SR.**
1944**MRS. PRUNEFACE**
1943**SHAKEY**
1945**LITTLEFACE**
1941**THE BROW**
1944

Chester Gould,
Personajes de
Dick Tracy,
1941-1946



Frank Frazetta,
La bella y la bestia,
1995, colección
privada

La «cosa» tendida en el suelo, de un tamaño de dos metros setenta aproximadamente, yacía medio recostada sobre un fétido charco de color amarillento y viscoso. El perro le había desgarrado la ropa y algunos trozos de piel. Aún no había muerto, sino que se retorció silenciosa y espasmódicamente, mientras su pecho jadeaba al monstruoso compás de los cantos de los pájaros que aguardaban (...). Sería banal, y no del todo exacto, decir que no hay pluma humana capaz de describirla, pero puede afirmarse con razón que no podía ser percibida con claridad por ninguno de nosotros: es decir, por ninguno de nosotros cuyas ideas sobre las formas de la realidad estuviesen vinculadas demasiado estrechamente a las formas de vida existentes en nuestro planeta. El ser era parcialmente humano, sin duda, con cabeza y manos humanas, y en el rostro caprino y sin mentón se reconocía el sello de los Whateley. Pero el torso y

el resto del cuerpo eran de una monstruosidad indecible, y solo gracias a la ropa, que lo había ocultado siempre cuidadosamente, había podido caminar con toda impunidad sobre la tierra. De cintura para arriba era semiantropomorfo, aunque el pecho, sobre el que aún posaba las patas el perro, tenía la piel dura y reticulada de un cocodrilo o de un caimán. La espalda presentaba manchas amarillas y negras, y recordaba la piel escamosa de las serpientes. Pero de cintura para abajo cesaba cualquier parecido humano, y empezaba la pura pesadilla. La piel estaba totalmente cubierta por un tupido pelaje negro, y del abdomen surgían unos veinte largos tentáculos grisáceos acabados en rojas bocas provistas de ventosas. La disposición de estos tentáculos era de lo más extravagante, y parecía seguir las simetrías de alguna geometría cósmica desconocida en la tierra o en el sistema solar. A cada costado, hundido en una especie de órbita

rosácea y ciliada, se alojaba una cosa que parecía un ojo rudimentario; y en el extremo de la espalda, en lugar de una cola, colgaba una especie de trompa o antena con violáceas marcas anulares, que tenían todo el aspecto de ser una garganta y una boca mal desarrolladas. Las piernas, de no ser por el pelaje negro que las cubría, guardaban cierto parecido con las de los prehistóricos saurios gigantes; bajo las rodillas, donde cesaba el pelaje, mostraban una maraña de venas muy abultadas terminadas en dos apéndices que no eran ni pezuñas ni garras. No había rastros de sangre auténtica, sino solo aquel fétido líquido amarillento que, al derramarse por el pavimento, dejaba una mancha descolorida. (...) Cuando llegó el forense, solo quedaba una masa viscosa y blanquecina, y el olor nauseabundo había desaparecido casi por completo. La «cosa», evidentemente, nunca había tenido una calavera ni un esqueleto...

Página anterior:

Karen Trole, cubierta
de *Strisciava sulla sabbia*
(*Persecución cósmica*)
de Hal Clement,
Edizioni Urania, 1962



Nuestro viaje a la crueldad del enemigo forzosamente ha de concluir con la primera aparición del que será el enemigo galáctico, *The Thing*, la «cosa», lo inconcebible. Este ser amorfo o pérfidamente polimorfo en **Lovecraft** es aún de este mundo y representa nuestros terrores inconscientes, pero en la ciencia ficción (novelas o películas) se presentará como el invasor «alienígena», el *Bud-eyed-monster*, el monstruo de ojos de insecto que viene del espacio, bárbaro en el sentido más ancestral del término, amenazador e imposible de asimilar porque es totalmente inhumano. Es la personificación de todos los enemigos y confirma una vez más la tendencia de los seres humanos a representar al que hay que odiar como un ser informe, haciendo siempre de él la última encarnación del diablo.

Brujería, satanismo, sadismo

1. La bruja



Desde la más remota antigüedad han existido seres diabólicos expertos en brujerías, filtros mágicos y otros encantamientos; se les menciona en el *Código de Hammurabi*, a comienzos del segundo milenio a.C., en la cultura egipcia, en los tiempos de Asurbanipal en el siglo VII a.C., y en la **Biblia**, donde se habla de la lapidación de nigromantes y adivinos. La cultura griega conocía magas como Medea y Circe, en las leyes romanas de las Doce Tablas se condenaba la magia negra y en la literatura latina hallamos testimonios como los de **Horacio** y **Apuleyo**.

Desde los inicios, aunque se reconociera que la magia negra era practicada tanto por hombres (los *brujos*) como por mujeres (las *brujas*), por una especie de misoginia arraigada se identificaba preferentemente al ser maléfico con una mujer. Con mayor razón en el mundo cristiano, la unión con el diablo solo podía llevarla a cabo una mujer. De hecho, en la Edad Media ya se menciona el aquelarre como una reunión diabólica en la que las brujas no solo se dedican a hacer encantamientos sino que organizan incluso auténticas orgías, manteniendo relaciones sexuales con el diablo bajo la forma de un macho cabrío, símbolo de la concupiscencia. Por último, la imagen de la bruja que cabalga a lomos de una escoba (aunque luego se transforma en la figura benéfica de la Befana) representa una clara alusión fálica.

La leyenda no nacía de la nada. Las llamadas brujas eran ancianas hechiceras que afirmaban conocer hierbas medicinales y otros filtros. Algunas eran pobres intrigantes que vivían a costa de la credulidad popular, otras estaban realmente convencidas de tener relaciones con el demonio, y eran casos clínicos. Pero en conjunto las brujas representaban una forma de subcultura popular.

Francisco de Goya,
El aquelarre, 1797-1798,
Madrid, Museo Lázaro
Galdiano



Tres brujas con cabeza de asno, gallo y perro se dirigen al aquelarre, xilografía de U. Molitor, Von den Unholden oder Hexen, 1489, Constanza

La brujería en la Biblia

Levítico 20,22

El hombre o la mujer que sea nigromante o adivino, morirá sin remisión. Serán lapidados y su sangre caerá sobre ellos.

Las parcas

Dante Alighieri

Infierno, XX, 121-123

Ve las tristes que usaron como apero no aguja y huso, mas, como adivinas, hierbas, filtros y trastos de hechicero.

Brujas de Horacio

Horacio (65-8 a.C.)

Sátiras, 8

Yo mismo he visto a Canidia ceñida con su capa negra, con los pies desnudos y el cabello suelto y ululando con Sagana la mayor: la palidez las había hecho de aspecto horrible. Comenzaron a escarbar

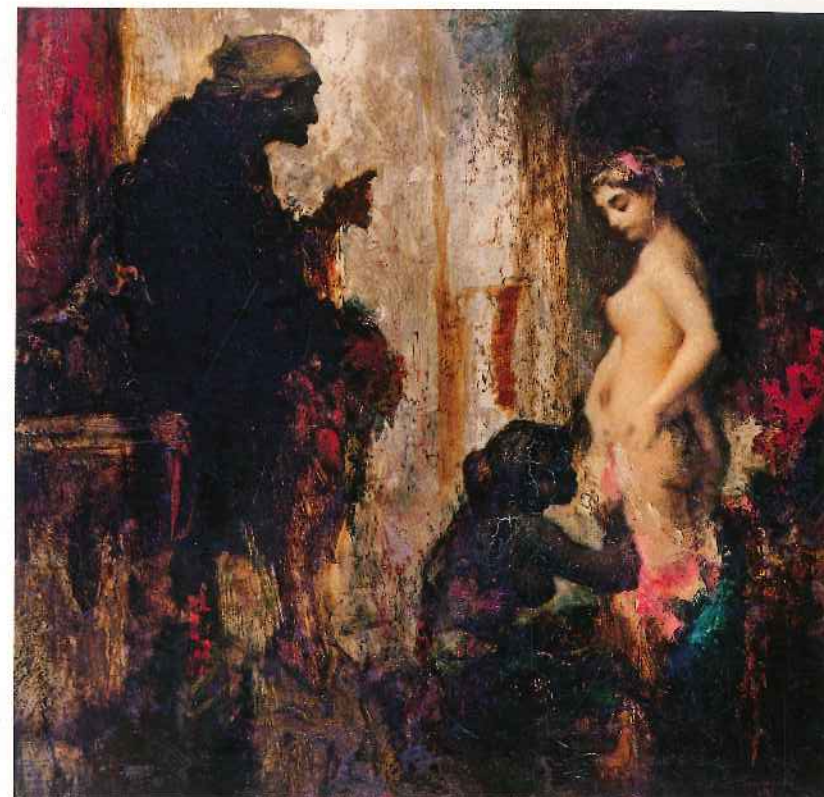
la tierra con las uñas y a desgarrar a mordiscos una cordera joven: su sangre se mezcló en una fosa para a continuación arrancar de los manes las almas que van a contestar. Y había una figura de lana, otra de cera; la mayor es la de lana, como un amo que reprime con castigos a un servidor; la de cera estaba en postura suplicante, como un esclavo dispuesto a morir. Una invoca a Hécate, la otra a la cruel Tisífone: podrías ver a las serpientes y perros infernales vagar y a la luna ruborizada esconderse detrás de los grandes sepulcros para no ser testigo de sus crímenes.

Transformado en asno

Apuleyo (c. 125-180)

El asno de oro, I, 23; III, 24

Le hundió la espada entera, hasta la empuñadura, por el hueco de la clavícula izquierda; acercó luego un jarro y recogió el caño de sangre con tanto cuidado que no se le escapó una gota. Todo eso lo vi yo mismo con mis propios ojos. Luego, para que nada le faltara a la liturgia del sacrificio, la propia Meroe le metió la mano derecha por la herida hasta las entrañas y le estuvo hurgando hasta arrancarle el corazón a mi pobre amigo, al tiempo que, segada con la fuerza de una lanza, salía de la propia herida de la garganta un quejido, o mejor, un vago suspiro, y exhalaba el último aliento. Pantia, mientras tapaba la herida abierta con la esponja, dijo: «Esponja, ten en cuenta que has nacido en el mar; guárdate, pues, de pasar por el río». Así habló, y al retirarse, me quitaron el camastro de encima, se despatarraron en cuclillas sobre mi cara y desocuparon la vejiga, hasta empaparme con un baño de orina inmundada. (...) Sino que empezaron a endurecerse los pelos como cerdas, se me fue convirtiendo la delicada piel en cuero, los dedos de manos y pies se confundían en una sola uña, y me salió una larga cola por la rabadilla. La cara se me hizo enorme; me creció la boca; se me abrieron las narices; los labios se me pusieron pendulantes; las orejas aumentaron desproporcionadamente su tamaño, y se me llenaron de pelo. En fin: en nada encontraba consuelo a mi desafortunada transformación, excepto en que aun no pudiendo intimar entonces con Fotis, también me crecían desmesuradamente los atributos de mi masculinidad.

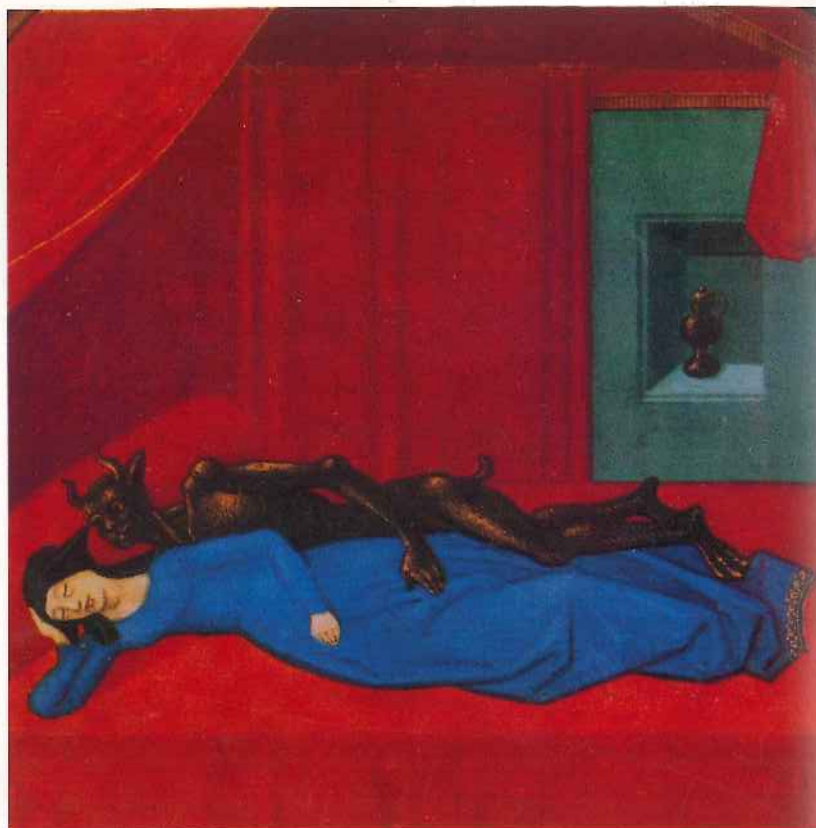


Escuela francesa, *Preparativos para el aquelarre de las brujas*, primera mitad del siglo XIX, Musée de Meudon

Existen documentos medievales de condena de las brujas, como una bula de Alejandro IV de 1258; de brujos y nigromantes hablaban también los teólogos, por ejemplo san Buenaventura cuando advierte que «debido a su sutilidad o espiritualidad, los demonios... pueden introducirse en el cuerpo humano y atormentarlo, a menos que se lo impida un poder superior» (*Comentario a las Sentencias*, III, 8).

Y sin embargo las brujas no constituían una obsesión para el mundo eclesiástico. En contra de lo que se cree comúnmente, no fue en la Edad Media cuando hubo más procesos contra las brujas, sino en la Edad Moderna. Prueba de ello es que la iconografía más rica sobre las brujas comienza en el siglo XV.

En el siglo XIII nació la Inquisición, pero se ocupaba sobre todo de los herejes. En cambio, en 1484 aparece una bula de Inocencio VIII contra la brujería, *Summis desiderantibus affectibus*, y el papa encarga a dos inquisidores, **Heinrich Kramer** y **Jakob Sprenger**, que actúen con severidad contra las hechiceras. Unos años más tarde estos inquisidores publican el *Malleus Maleficarum* o *El martillo de las brujas*, el tratado más importante sobre la brujería, en el que se enseñaba cómo había que reconocer a esas desgraciadas, cómo interrogarlas y cómo someterlas a tortura para hacerles confesar su pacto con el diablo.



Histoire de Merlin,
manuscrito del siglo xv,
folio 62v

La bruja cree ser bruja

Canon Episcopi (siglo ix)

Algunas mujeres depravadas, que se han dejado pervertir por Satanás y desviar por sus ilusiones y seducciones, creen y afirman que cabalgan por las noches a lomos de ciertos animales, acompañando a Diana junto con una multitud de mujeres, (...) Los sacerdotes han de predicar constantemente al pueblo de Dios que estas cosas son del todo falsas y que tales fantasías no las inspira en las mentes de los fieles el espíritu divino sino el malvado. De hecho, Satanás se transforma en ángel de la luz y se apodera de la mente de esas mujercillas y las domina a causa de su escasa fe e incredulidad. Adopta el aspecto y la apariencia de personas distintas (...) y aunque la mujer infiel solo siente esto en el espíritu, cree que sucede en el cuerpo y no en la mente.

La bruja es realmente bruja

Inocencio VIII

Summis desiderantes affectibus (1484)

Hace poco ha llegado a nuestros oídos, con gran pesar por nuestra parte, que en algunas regiones de Alemania... personas de ambos sexos, olvidadas de su propia salvación y alejadas de la fe católica, no temen entregarse carnalmente a los diablos íncubos y súcubos, dar muerte o dañar a la progenie de mujeres, animales, frutos de la tierra (...) por medio de encantamientos, hechicerías, conjuros y otras execrables prácticas mágicas (...) En el deseo de velar, como nos impone nuestro cargo, con oportunos remedios, porque el azote de la herética iniquidad no difunda sus venenos en perjuicio de los inocentes, se autoriza a los inquisidores antes mencionados Sprenger y Kramer a que ejerzan el oficio inquisitorial en aquellas tierras, que puedan proceder a la corrección, encarcelación y castigo de aquellas personas por los excesos y crímenes mencionados, en todo y por todo...



Histoire de Merlin,
manuscrito del siglo xv,
folio 63v

De modo que los procesos y la condena de las brujas a la hoguera o a la horca alcanzan su apogeo entre los siglos XVI y XVIII, no solo en el mundo católico sino también y especialmente en el protestante (Lutero las llamaba «putas del diablo» y las acusaba de robar leche, provocar tormentas, montar sobre machos cabríos y atormentar a los niños en la cuna), y no solo en Europa, sino también y con especial virulencia en Nueva Inglaterra; son tristemente célebres aún hoy los procesos de Salem de 1692, en los que fueron ahorcadas diecinueve mujeres. La presencia de la bruja en la literatura ha sido muy abundante; basta recordar las brujas de **Shakespeare** y las de la Noche de Walpurgis en el *Fausto* de **Goethe**. No obstante, la literatura más rica es la que polemiza acerca de la brujería. Mientras **Cardano**, ya en 1557, sostenía que las brujas no eran más que mujercillas supersticiosas (anticipándose a la interpretación de la psiquiatría moderna), creen firmemente en la brujería (por citar solo a algunos) Ian Wier (*De praestigiis daemonum*, 1564), Jean Bodin (*La démonomanie des sorciers*, 1580), Martino del Rio (*Disquisitionum magicarum libri sex*, 1599), Francesco Maria Guazzo (*Compendium maleficarum*, 1608), Joseph Glanvil (*Saducismus triumphatus*, 1681), y en el mismo siglo, en varios sermones, Cotton Mather, que intervino (de forma discutible, por otra parte) en los procesos de Salem.



Louis Maurice Boutet de Monvel, *La primera lección del aquelarre*, c. 1880, Nemours, Castillo

El martillo de las brujas

Sprenger y Kramer
El martillo de las brujas (1486)
Ante todo hablaremos de cómo actúan con los hombres, luego con los animales y, finalmente, con los frutos de la tierra. En cuanto a los hombres, interesa ante todo cómo impiden mediante la brujería el poder generador o el acto sexual, a fin de que la mujer no pueda concebir y el hombre no sea capaz de realizar el acto. En segundo lugar, cómo a veces se impide ese acto con una mujer y no con otra. En tercer lugar, cómo se eliminan los miembros viriles, como si estuvieran completamente separados del cuerpo. En cuarto lugar, cómo se puede discernir si algo procede exclusivamente del poder del diablo, que actúa solo sin la bruja. En quinto lugar, cómo las brujas transforman en bestias a personas de uno y otro sexo con el arte de los prodigios. En sexto lugar, cómo las brujas comadronas matan de diversas maneras al feto en el seno de la madre o bien (...) ofrecen los niños a los diablos. (...) En conclusión, todas estas

cosas nacen de la concupiscencia carnal que en ellas es insaciable (...) No hay que extrañarse si entre quienes están infectados por la herejía de las brujas hay más mujeres que hombres (...) ¡Bendito sea el Altísimo que hasta ahora ha preservado al sexo masculino de tan grande delito!

Son mujercillas

Gerolamo Cardano
Sobre la variedad de las cosas, XV (1557)
Son mujercillas de misera condición, que malviven en los valles alimentándose de castañas y de hierbas. Si no tomaran un poco de leche, no sobrevivirían. Por eso son macilentas, deformes, de color terroso, con los ojos salidos, y de su mirada se deduce que poseen un temperamento melancólico y bilioso. Son taciturnas, distraídas y se distinguen poco de los poseídos por el demonio. Hablan con tal determinación que, si solo se atiende a sus palabras, podríamos creer que son ciertas las cosas que cuentan con esa convicción, cosas que nunca han sucedido ni nunca sucederán.



Théodore Chassériau, *Macbeth y las tres brujas*, detalle, 1855, París, Musée d'Orsay

Las brujas de Macbeth

William Shakespeare
Macbeth, IV, 1 (1623)
Bruja primera: Tres veces el gato listado maulló.
Bruja segunda: Tres, y una el erizo a lamentos implora.
Bruja tercera: La arpía ha gritado: «¡Ya es hora, ya es hora!».
Bruja primera: Giremos en torno de la ancha caldera, y cuaje los filtros la roja lumbrera. Oculto alacrán que en las peñas sombrías sudaste veneno los treinta y un días, sé tú quien se cueza de todos primero al fuego del bodrio que dora el caldero.
Todas: ¡No cese, no cese el trabajo, aunque pese!
¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!
Bruja segunda: Echemos el lomo de astuta culebra: su unión con el caldo el infierno celebra; garguero de buitre y de vil renacuajo; alas de murciélago, pies de escarabajo, ojos de lagarto, lengua de mastín,

plumas de lechuza y piel de puerco espín. Así nuestro hechizo, y al lado le pese, desgracias y horrores igual contrapesen.
Todas: ¡No cese, no cese el trabajo, aunque pese!
¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!
Bruja tercera: Colmillos de lobo, fauces de dragón, humores de momia, hiel de tiburón, sacrílegas manos de infame judío, infectas entrañas de macho cabrío, raíz de cicuta, de noche cogida —que en la extraña mezcla será bienvenida—; abeto tronchado con luna eclipsada; de tártaro, labios; de turco, quijada; los dedos de un niño ahogado al nacer y echado en un pozo por mala mujer. Con todo esto el caldo comience a cocer. Y para pujanza del filtro hechicero, añádanse tripas de tigre al caldero.
Todas: ¡No cese, no cese el trabajo, aunque pese!
¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!

Páginas siguientes:

Jacob Cornelisz van Oostanen, *Saúl y la bruja de Endor*, 1526, Amsterdam, Rijksmuseum



En cambio, en el siglo XVIII se llevan a cabo intentos de desmitificación por parte de autores como Tartarotti (*Del congresso notturno delle lamie*). Una vez que cesan las persecuciones, la imagen de la bruja no declina, sino que continúa sobreviviendo en la literatura fantástica y reaparece en escritores de obras de terror, como Lovecraft.

Lo que interesa a nuestra historia es que en la mayoría de casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería *porque eran feas*. Y a propósito de su fealdad, incluso se ha imaginado que en los aquelarres infernales podían transformarse en criaturas de aspecto atractivo, aunque marcadas siempre por rasgos ambiguos que revelaban su fealdad interior.

Salvator Rosa,
La bruja, 1640-1649,
Milán, colección privada

La noche de Walpurgis

Wolfgang Goethe

Fausto, Noche de Walpurgis (1887).

Fausto, Mefistófeles y el Fuego Fatuo

Cantando alternativamente las estrofas

En la esfera del sueño y del hechizo,
según parece, estamos penetrando.

Guíanos bien y actúa honrosamente,
para que nuestros pasos lleguen pronto
a los ámbitos amplios y desiertos.

Mira árboles tras árboles corriendo
unos tras otros por el monte arriba,
y los muros de roca que se inclinan
y las largas narices de las peñas

¡óyelas cómo roncán y resoplan! (...)

¡Uh, uh! ¡Uh, uh! Se escucha aproximarse
el grajo, la lechuza, la avefría;

¿habrán permanecido en vela todos?

¿Hay por entre las matas salamandras?

¿Qué largas patas, qué gruesas barrigas!

Y como las serpientes, las raíces
por las rocas y arenas se retuercen,

y tienden sorprendentes ligaduras,

para asustarnos, para detenernos;

desde sus recios nudos animados

adelantan tentáculos de pólipos

al caminante. Y luego los ratones

de mil colores, puestos en ejércitos,

van a través del musgo y del brezal!

Y vuelan por el aire las luciérnagas

en enjambres de filas apretadas,

para extraviarnos con su compañía. (...)

Todo, todo parece que da vueltas,

los árboles, las rocas nos parecen

rostros, mientras las luces extraviadas

hinchándose, se van multiplicando. (...)

Mefistófeles

Espesándose en niebla va la noche.

¡Óyela cómo suena por los bosques!

Los búhos, con el susto, alzan el vuelo.

¡Oye cómo se agrietan las columnas

del eterno palacio de verdor,

cómo gimen las ramas al romperse,

las raíces rechinan y bostezan,

y retumban los troncos poderosos!

En revuelta caída aterradora

en confusión los troncos se amontonan,

y a través de barrancos atascados

de sus ruinas, los aires silban y aúllan.

(...)

¡Sí, a lo largo de toda la montaña

fluye un furioso cántico de hechizo!

Brujas (a coro)

Las brujas van al Brocken, amarillo

es el rastrojo, y es verde la mies.

Allí se va a juntar el gran montón,

y encima de él se sienta el tío Urián.

Así va todo, sobre piedra y palo;

suelta cuescos la bruja, apeste el buco.

El camino es muy ancho, y es muy largo;

¿para qué es esta prisa tan estúpida?

La horquilla se pinche, barran las

escobas,

se ahogue el niño, el útero revienta.

Brujos, semicoro

Nos arrastramos como el caracol:

las mujeres van todas por delante.

Pues si se trata de ir a ver al Malo,

llevan mil pasos ellas de ventaja.

Otro semicoro

No debemos tomarlo muy a mal,

que la mujer nos lleve esos mil pasos,

pues, si a casa del Malo hay que llegar,

el hombre hace el camino con un salto.

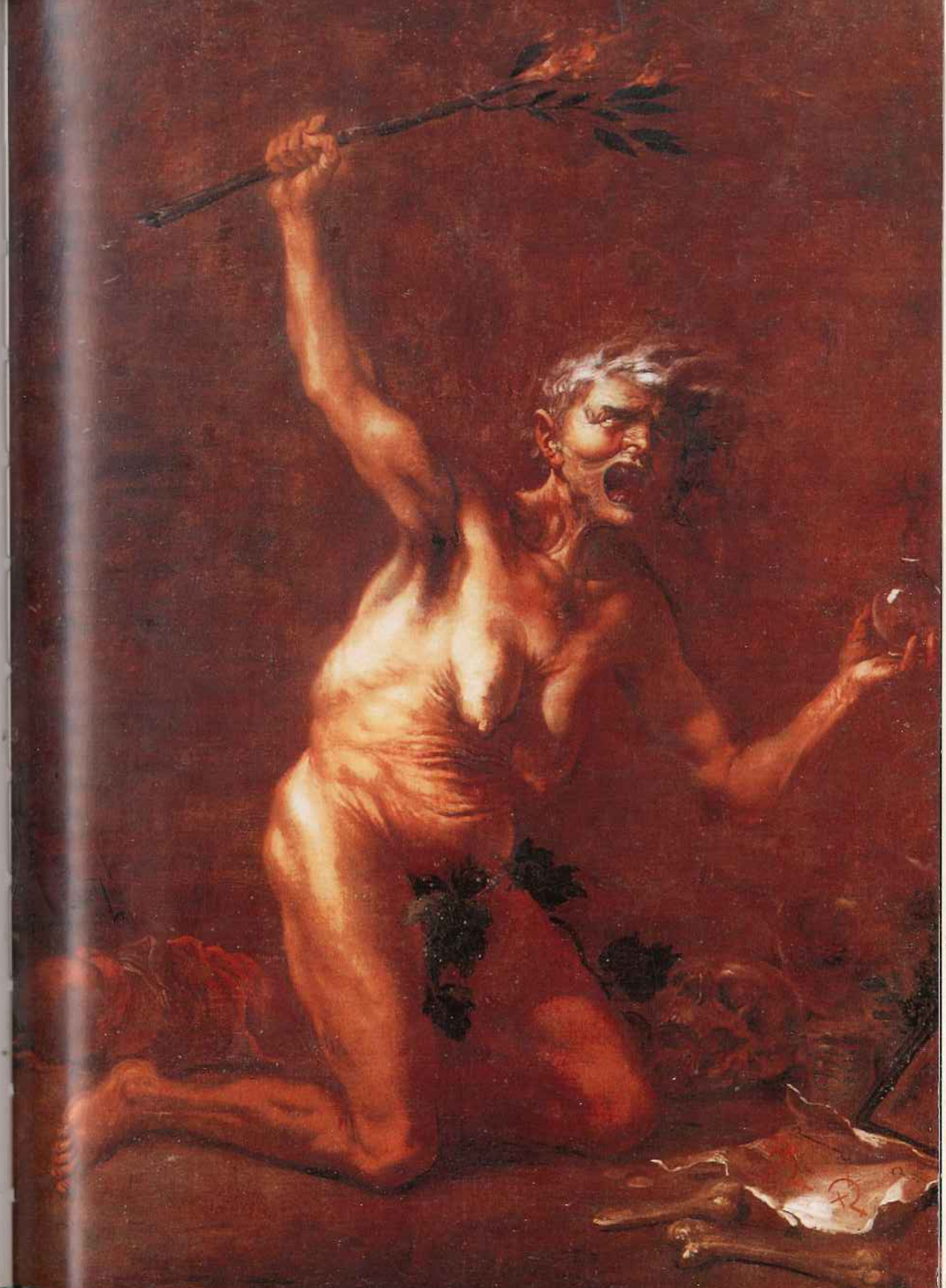
(...)

El ungüento a las brujas da valor,

para hacer una vela vale un trapo;

cualquier artesa sirve para barca;

no volará jamás el que hoy no vuela.



El pueblo de las brujas

Howard Phillips Lovecraft

El horror de Dunwich (1927)

Hace dos siglos, cuando nadie se reía de las brujas, de los cultos satánicos o de extrañas presencias en los bosques, era comprensible que se evitara el paso por aquel lugar. Pero en nuestra época racional, la gente sigue evitándolo, aunque casi nadie sabe por qué (...) Es que los habitantes de la localidad han alcanzado tal estadio de degradación que son casi repulsivos. Constituyen ya una raza propia, con marcas bien definidas de degeneración física y mental. La inteligencia media es penosamente baja, y en sus anales abundan asesinatos, incestos, actos de indecible violencia y perversidad. La vieja aristocracia, representada por las dos o tres familias llegadas de Salem en 1692, ha logrado mantenerse algo por encima del nivel general de degeneración aunque, en estas mismas familias, algunas ramas han caído tan bajo que solo sus nombres son recordatorio del origen de su desgracia. (...) Nadie, ni siquiera el que tiene conocimiento de los recientes horrores, sabe qué es lo que ocurre realmente en Dunwich, aunque corren viejas leyendas que hablan de ritos sacrílegos y de cónclaves de los indios, en los que se invocaban misteriosas figuras provenientes de las grandes colinas circulares, y se recitaban salvajes plegarias orgiásticas, a las que respondían estridentes crujidos y fragores salidos del subsuelo. En 1747, el reverendo Abijah Hoadley, recién incorporado a la Iglesia Congregacional del pueblo, pronunció un memorable sermón sobre la presencia de Satanás y de sus demonios, en el que dijo: «Debemos admitir que estas impiedades y estas infernales procesiones de demonios son hechos demasiado conocidos para intentar negarlos; y que numerosos testimonios dignos de crédito vivos aún han escuchado las voces malditas del subsuelo de Azazel y Buzrael, de Belcebú y de Belial. Yo mismo, no hará más de quince días, escuché una conversación entre fuerzas malignas en la colina detrás de mi casa, en la que hubo tales gemidos y chirridos, truenos, gritos y silbidos, que ninguna cosa terrestre hubiera podido producir, y que sin duda procedían de aquellas cavernas que solo a la magia negra le es dado descubrir y solo el diablo puede penetrar».

Soñar con las brujas

Patrick McGrath

Spider (1990)

Cuando era niño vivíamos en Kitchener Street, que estaba al otro lado del canal, más hacia el este. (...) La puerta de entrada tenía en lo alto un ventanillo sucio con forma de sol poniente; también había un depósito para el carbón al que se podía acceder a través de una puerta que se abría al corredor de abajo y daba a un empinado tramo de escaleras. Todas las habitaciones de la casa eran pequeñas e irregulares, con los techos bajos; los dormitorios habían sido empapelados muchos años atrás y el papel estaba húmedo y se despegaba, y se veía muy descolorido en algunos puntos; las grandes manchas que se ensanchaban y olían a yeso enmohecido (todavía hoy lo huelo) formaban extrañas figuras en el dibujo floral y estimulaban en mi imaginación infantil muchos terrores fantásticos. (...) Más tarde subí a mi habitación. Creo que debo hablaros de aquel cuarto porque buena parte de todo esto se basa en lo que vi y oí y hasta oí desde allí arriba. Estaba en la parte trasera de la casa, encima de las escaleras, y desde allí veía el patio y, más lejos, el callejón. Era una habitación pequeña, y probablemente la más húmeda de la casa: había una gran mancha en la pared de enfrente de mi cama, donde el papel se había despegado y el yeso había empezado literalmente a «eructar»: surgían de la pared unos grumos verduscos de yeso húmedo que se hinchaban como bubones o chancros, y que al toque se quedaban en polvo. Por la noche yacía despierto, y a la luz de la luna que penetraba en la habitación contemplaba aquellos forúnculos y aquellos bultos que en mi imaginación infantil se convertían en los bocios y en las verrugas de una terrible bruja jorobada con una espantosa enfermedad de la piel, un espíritu condenado por sus pecados contra los hombres, que debía estar atrapado, atormentado en el yeso desconchado de una vieja pared de la periferia. A veces, la bruja abandonaba el muro y penetraba en mis pesadillas (tenía muchas pesadillas, cuando era niño), y entonces, cuando me despertaba aterrorizado, la veía sonreír malignamente en una esquina de la habitación, con la cabeza envuelta en las tinieblas y los ojos resplandecientes en aquella horrible piel manchada, mientras el hedor de su aliento infectaba el aire; entonces me sentaba en la cama, gritando, y la bruja no regresaba a su pared hasta que acudía mi madre y encendía la luz, pero yo tenía que dejar encendida la lamparilla el resto de la noche.



Francesco Salviati,
Las tres parcas, c. 1550,
Firenze, Galleria
Palatina



Walt Disney,
*Blancanieves y los
siete enanitos*, dirigida
por David Hand, 1937
© Disney

2. Satanismo, sadismo y gusto por la crueldad



Se acusaba a las brujas de celebrar ceremonias blasfemas de adoración al diablo, pero la liturgia de Satanás no solo forma parte de la leyenda, puesto que la adoración al diablo siempre se ha atribuido a sectas heréticas o ha sido evocada para condenar a los caballeros templarios. Existen aún hoy numerosas formas de satanismo, que emergen de vez en cuando en los anales de la crónica sobre los comportamientos delictivos (y reales) que se imputan a sus miembros.

Los estudiosos clasifican las sectas satánicas actuales en cuatro corrientes: las racionalistas y ateas, que ven en Satanás el símbolo de la razón y de la búsqueda del placer, al margen de cualquier tipo de vínculo moral y religioso; las ocultistas, que subvierten las creencias y los ritos religiosos; las satanistas «ácidas», cuyos ritos adoptan siempre un carácter orgiástico mediante el uso de drogas (tendencia escenificada por muchos grupos de rock); y, por último, las luciferinas, de antigua ascendencia maniquea y agnóstica, en las que el demonio aparece como un principio positivo.

Las razones por las que se adora al diablo, cuando no nacen de alteraciones psíquicas o sirven simplemente para justificar comportamientos orgiásticos o sexualmente excesivos, son las mismas por las que muchos creen en la magia. En la vida real, la distancia entre lo que se desea y lo que se obtiene es por lo general bastante amplia, aunque intervenga la ciencia, mientras que la magia asegura el éxito a través de una especie de cortocircuito instantáneo (se puede hacer daño al enemigo clavando una aguja en una estatuilla de cera, se puede evitar un mal mediante un amuleto, se puede conquistar el amor de quien no nos ama mediante un filtro). En estos casos el satanismo es una especie de pacto con el diablo.

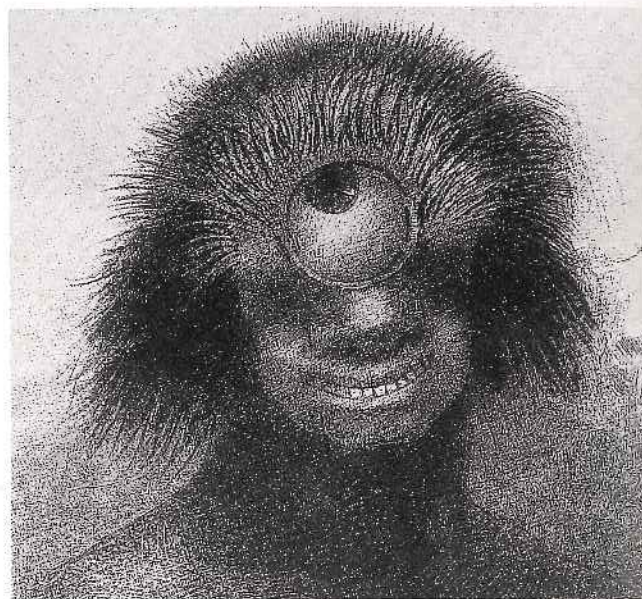
El rito fundamental de los adoradores de Satanás ha sido habitualmente la misa negra, que según las distintas crónicas se celebraba no sobre una piedra de altar sino sobre el cuerpo desnudo de una mujer, mientras un sacerdote, apóstata pero ordenado regularmente, consagraba las hostias para que pudieran ser profanadas.

Dado que se ha fabulado mucho sobre esas ceremonias pero por lo general los testimonios siempre se han mostrado reacios a hablar de ellas, el texto que mejor nos describe estos ritos es el de **Huysmans** (en *Allá abajo*), que probablemente frecuentó los ambientes satanistas.

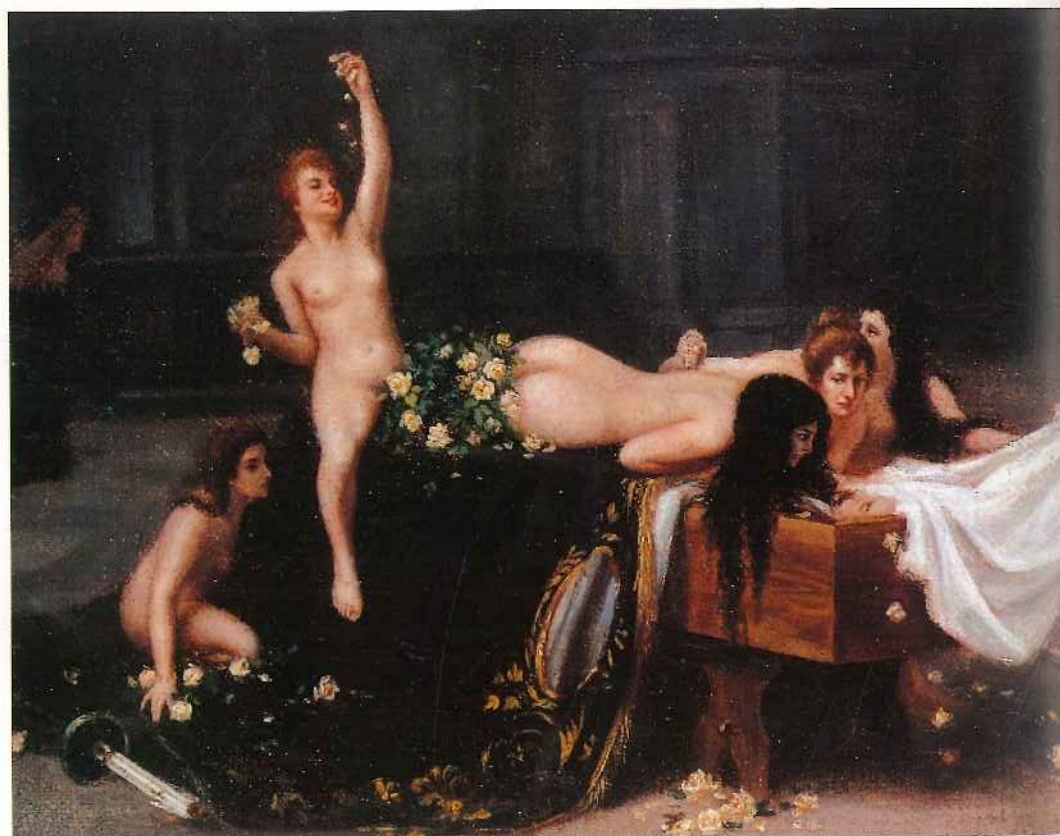


Heinrich Füssli, *Titania acaricia a Bottom con cabeza de asno*, 1793-1794, Zurich, Kunsthhaus

Odilon Redon, *El pulpo deforme*, c. 1883,
Saint-Germain-en-Laye,
Musée Départemental
Maurice Denis «La Prieuré»



Giacomo Grosso, estudio de *Suprema reunión*, 1894,
Camino Monferrato
(Alessandria), colección
Enrico Colombotto Rosso



La misa negra

Joris-Karl Huysmans
Allá abajo (1891)

Apareció el altar, un altar normal y corriente, con un tabernáculo encima sobre el que se erguía un Cristo ridículo e infame. Le habían levantado la cabeza y alargado el cuello, y las arrugas dibujadas sobre las mejillas transformaban el rostro dolorido en una cara deformada por una sonrisa innoble. Estaba desnudo, y en lugar del paño que le cubría los costados, una excitada vergüenza viril emergía de una mata de pelo. (...) Precedido por dos monaguillos, y cubierto con un gorro escarlata del que sobresalían dos cuernos de bison de tela roja, entró el canónigo... Era alto aunque mal formado, todo tronco; la frente desnuda se prolongaba sin curvas en una nariz recta; cubría los labios y mejillas esa barba dura y espesa propia de los sacerdotes viejos que se afeitan de vez en cuando; los rasgos eran sinuosos y groseros; los ojos, pequeños y negros como pepitas de manzana, brillaban muy próximos a la nariz (...). Se inclinó solemnemente ante el altar y subió los peldaños, para dar comienzo a su misa. Durtal vio entonces que iba desnudo bajo el ropaje litúrgico. Sus carnes, apretadas por unas ligas muy altas, desbordaban sobre las medias negras. La casulla era del tipo habitual, aunque de color rojo de sangre seca, y en medio, en un triángulo a cuyo alrededor proliferaban cóliquidos, sabinas y euforbios, un macho cabrío negro, erguido sobre las patas traseras, tendía los cuernos... En aquel momento, los monaguillos se dirigieron a la parte posterior del altar y regresaron uno con una especie de brasero de cobre y el otro con unos incensarios que distribuyeron entre los asistentes. Todas las mujeres se dejaron envolver por aquellos sahumeros; algunas inclinaron la cabeza sobre el brasero y aspiraron con fuerza aquel aroma; luego, medio desvanecidas, se abrieron los vestidos emitiendo roncosp suspiros. Entonces el sacrificio se interrumpió. El sacerdote bajó los peldaños de espaldas y gritó con voz emocionada y aguda: «Oh maestro

del pandemónium, dispensador de los beneficios del delito, gran intendente del pecado más suntuoso y del vicio más desmesurado, Satanás, es a ti a quien adoramos, oh Dios lógico y justo!» (...) Tú incitas a la madre a vender a su hija, tú asistes los amores estériles y prohibidos, ¡oh protector de las neurosis más agudas, torre de plomo de la histeria, vaso sanguíneo de las desfloraciones! (...) Es a ti a quien como sacerdote obligo, quieras o no, a descender a esta hostia y a encarnarte en este pan. ¡Jesús, artista de la superchería, ladrón de homenajes, predador de afectos, escucha! Desde el día en que saliste de las vísceras de la virgen embajadora has faltado a tus compromisos y a tus promesas; siglos enteros han estado esperándote, ¡Dios desertor y mudo! Tenías que aparecer en tu gloria y dormías (...) ¡Nosotros queremos remachar tus clavos, apretar tus espigas y hacer derramar tu sangre dolorida sobre tus llagas reseca! (...) ¡Amén! Gritaron las voces cristalinas de los monaguillos. Durtal escuchaba este torrente de blasfemias e insultos; la obscenidad de aquel sacerdote le dejaba estupefacto (...) algunas mujeres cayeron rodando sobre la alfombra. Una se arrojó al suelo agitando las piernas, como movida por un resorte; otra, afectada repentinamente de un terrible estrabismo, gorjeaba, y luego enmudeció y se quedó con la boca abierta y la lengua enrollada hacia atrás hasta tocar el paladar; otra, hinchada y lívida, con las pupilas dilatadas, inclinaba y levantaba bruscamente la cabeza, y se arañaba la garganta con las uñas; finalmente otra, que estaba tendida en el suelo, se quitaba la falda y enseñaba un vientre desnudo, hinchado, enorme, luego se retorció con terribles muecas y mostraba una lengua blancuzca con los bordes mordisqueados, que no podía apartar de una hilera de dientes rojos. De pronto, Durtal se levantó para ver mejor y percibió claramente la voz del canónigo Docre, que contemplaba al Cristo erguido sobre el tabernáculo mientras con los brazos abiertos vomitaba espantosas injurias, y gritaba hasta el límite de

sus fuerzas insultos de cochero borracho. Un monaguillo se arrodilló ante él, de espaldas al altar, y el sacerdote tembló mientras en tono solemne pero con la voz quebrada exclamaba *boc enim est corpus meum*. Luego, en vez de arrodillarse tras la consagración ante la preciosa hostia, se volvió a los fieles y se mostró tumefacto, agitado, cubierto de sudor. Se tambaleaba entre los dos monaguillos que, levantando la casulla, mostraron su vientre desnudo mientras la hostia caía rodando por los peldaños sucia y hecha pedazos. Entonces Durtal se estremeció porque un viento de locura comenzó a agitar la nave. Consumado el sacrilegio, una enorme histeria se apoderó de las mujeres; mientras los monaguillos echaban incienso sobre la desnudez del celebrante, algunas mujeres se lanzaron sobre el pan eucarístico e, inclinadas a los pies del altar, lo desgarraron, arrancaron partículas húmedas, bebieron y comieron aquella divina inmundicia. Una mujer, agachada junto al crucifijo, soltó una risotada desgarradora y luego gritó: ¡padre mío, padre mío! Una anciana se arrancó los cabellos, dio un salto hacia delante girando sobre sí misma, se dobló y se sostuvo sobre un solo pie, cayó junto a una muchacha que, agazapada junto a la pared, se retorció convulsa, babeaba y escupía llorando inconcebibles blasfemias. Durtal, asustado, vio entre el humo, como a través de la niebla, los cuernos rojos de Docre que, sentado ya, espumaba de rabia, masticaba las hostias, las escupía, se retorció, las distribuía entre las mujeres, y estas las engullían ávidas o se turnaban para profanarlas. Era la celda de un manicomio, un hervidero de prostitutas y dementes. Entonces, mientras los monaguillos se juntaban con los hombres y el ama de casa subía hacia el altar, empuñando con una mano el asta del Cristo y sujetando con la otra un cáliz entre las piernas desnudas, en el fondo de la capilla una niña que no se había movido hasta aquel momento, se inclinó de repente hacia delante y ladró a muerte, ¡como una perra!

La fascinación de lo horrendo

Friedrich Schiller

Del arte trágico (1792)

Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad. ¡Cuán numeroso el cortejo que acompaña a un delincuente hasta el lugar del suplicio! Ni el placer de ver saciada la sed de justicia, ni el innoble gusto de ver colmado el deseo de venganza pueden explicar este fenómeno. Es posible que los espectadores disculpen en el fondo de su corazón a aquel desgraciado, que la más

sincera compasión les mueva a pedir su salvación; sin embargo, anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento. Si el hombre de educación y de sentimiento refinado constituye una excepción no es porque en él no exista este instinto, sino porque está dominado por la fuerza dolorosa de la piedad y contenido por las leyes del decoro. El vulgar hijo de la naturaleza, al que no refrena sentimiento alguno de delicada humanidad, se abandona sin pudor a este impulso poderoso, el cual debe tener su fundamento en la disposición natural del espíritu humano.

Un caso de seudosatanismo que sin embargo suscita otras reflexiones es el de Gilles de Rais. Compañero de batallas de Juana de Arco, mariscal de Francia a edad muy temprana, acabó ahorcado a los treinta y seis años tras un **proceso** en el que (gracias a numerosos testigos) fue declarado culpable de actos de sodomía y otras violencias con niños a los que primero atraía a su castillo, luego mataba y descuartizaba y finalmente enterraba. Como ocurre por lo general en estos casos, se dijo que Gilles había mantenido relaciones con el diablo, pero es difícil atribuir sus delitos a un fenómeno de satanismo. Se trataba simplemente de un enfermo, al que la experiencia de la guerra había convertido en un adicto a la sangre. Precisamente su propensión a la tortura invita a reflexionar sobre si es el demonio el que empuja a los seres humanos a la crueldad o si no es una tendencia natural a la crueldad la que nos hace imaginar, como justificación y motivo de excitación, la relación con el diablo.

Los seres humanos disfrutaban con los espectáculos crueles, desde los tiempos de los anfiteatros romanos, y hallamos una de las primeras descripciones de un suplicio terrible en **Ovidio**, cuando cuenta cómo Apolo mandó desollar vivo al sileno Marsias, al que había vencido en una competición musical.

Schiller definió muy bien esta «disposición natural» a lo horrendo, y no olvidemos que en todas las épocas el pueblo ha presenciado con gran excitación las ejecuciones. Si hoy en día tenemos la sensación de habernos «civilizado» quizá es tan solo porque el cine ha puesto a nuestra disposición escenas *splatter*, que no perturban la conciencia del espectador porque se le presentan como ficticias.



Tiziano Vecellio, *Castigo de Marsias*, 1570-1576. Kromeriz, Palacio Arzobispal

Marsias

Ovidio (42 a.C.- 18 d.C.)
Metamorfosis, VI, 383 ss.

Otro trae a colación al sátiro al que, vencido con su caña tritoníaca, le infligió un castigo el Latoo. «Por qué me arrancas a mí mismo?», dice; «¡ay! me arrepiento, ¡ay!», gritaba, «no tiene tanto valor una flauta!». Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas laten sin piel alguna; se podrían contar las

vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho. A este lo lloraron los campestres Faunos, divinidades de los bosques, y sus hermanos los Sátiros y su entonces todavía querido Olimpo, también las ninfas y cualquiera que (...) apacentara lanudos rebaños (...). La tierra fértil se humedeció y acogió las lágrimas que caían y las embebió en sus profundas venas; y cuando las convirtió en agua, las echó fuera hacia los vacíos aires. El que desde allí busca el turbulento mar a través de riberas en declive tiene por nombre Marsias, el río más cristalino de Frigia.

Página siguiente:

El «tristemente célebre» Gilles de Rais practica la magia negra sacrificando niños, grabado del siglo XIX

Los placeres de Gilles de Rais

Georges Bataille

«Declaración de Étienne Corillart», en *La tragedia de Gilles de Rais* (1965)

Además, el dicho testigo dijo y declaró que el dicho Sillé, Henriet y él mismo, localizaron y condujeron a casa del dicho Gilles de Rais, acusado, a su habitación, a muchos muchachos y muchachas con los que el dicho Gilles realizaba sus orgías libidinosas, como se explica más adelante con más detalle, lo cual hicieron por orden del dicho Gilles, acusado. (...)

Interrogado acerca del número de niños que fueron entregados al dicho Gilles, acusado, en cada una de las dichas localidades, por él, el testigo, y por los dichos Sillé y Griart, respondió que en Nantes vio catorce o quince, en Machecoul la mayor parte de los mencionados cuarenta, y que no podía precisar más el número exacto.

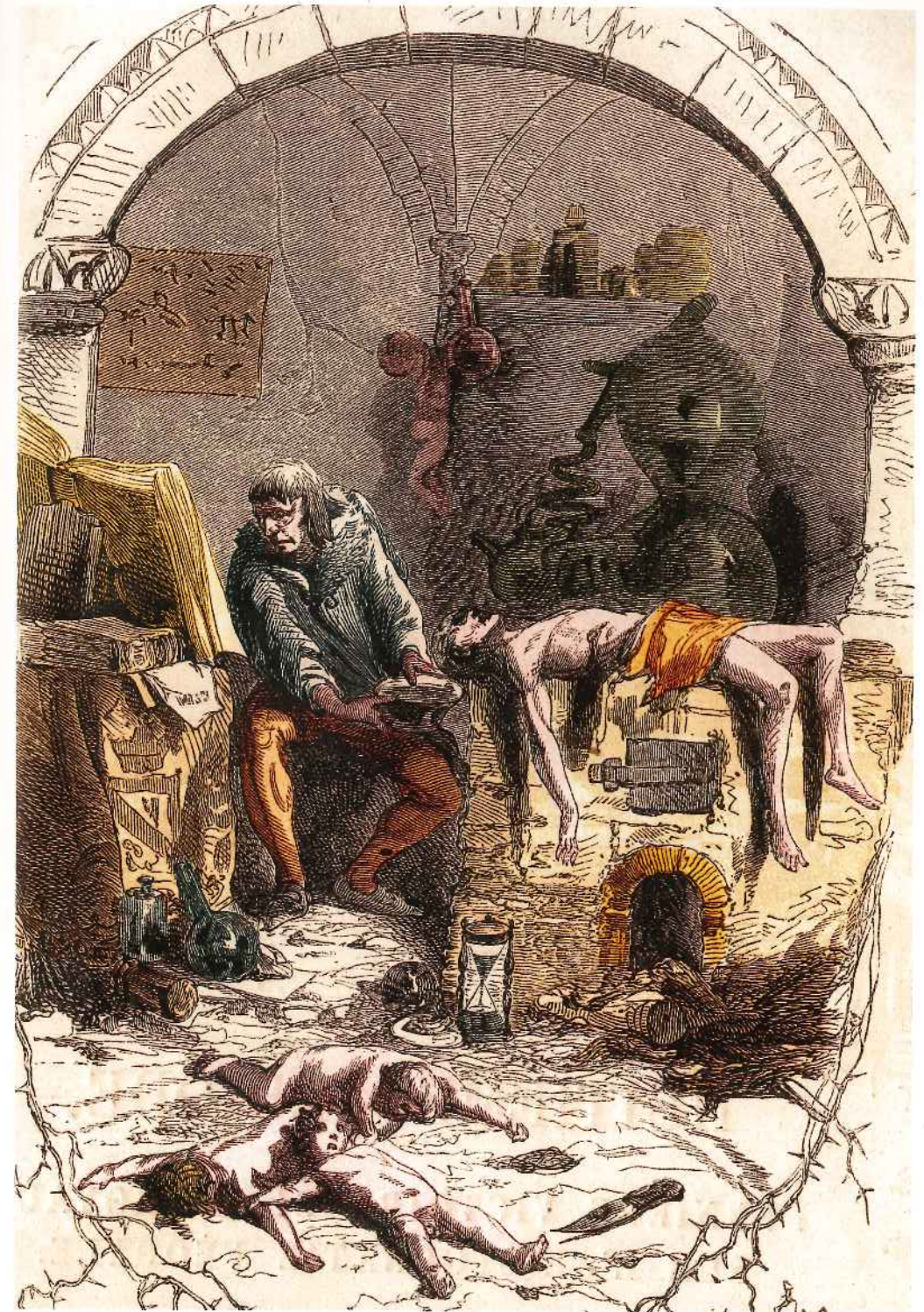
Ítem, dijo y declaró que el dicho Gilles de Rais, para practicar con los dichos niños y niñas, sus perversiones contra natura y saciar su deseo libidinoso, cogía primero su verga o miembro viril entre las manos, la manipulaba o la ponía en erección o la tensaba, luego la metía entre los muslos y las piernas de los dichos niños y niñas, ignorando el natural orificio de las dichas niñas, frotando su verga o miembro viril sobre el vientre de dichos niños y niñas con gran placer, avidez y libidinoso concupiscencia, hasta que el esperma se derramaba sobre su vientre.

Ítem, dijo y declaró que antes de cometer esos actos de desenfreno con los dichos niños y niñas, a fin de prevenir sus gritos y para que no fuesen oídos, el dicho Gilles de Rais a veces los colgaba él mismo, otras veces hacía que otros los colgaran del cuello en su habitación, con cañamos o cuerdas, de un palo o de un gancho; luego, los bajaba o hacía que los bajarán, fingía mimarlos, los tranquilizaba diciendo que no quería hacerles daño ni siquiera

lastimarlos sino que, por el contrario, quería divertirse, y de este modo impedía que gritasen. Ítem que, cuando el dicho Gilles de Rais practicaba sus terribles perversiones y cometía sus pecados de lujuria con dichos niños y niñas, luego los mataba o mandaba matarlos. Preguntado para saber quién los mataba, respondió que a veces lo hacía el dicho Gilles, acusado, con sus propias manos, y otras veces hacía que los mataran el dicho Sillé o Henriet o él, el testigo, o juntos o por separado. Interrogado para saber cómo, respondió: a veces descabezándolos o decapitándolos, otras veces degollándolos, o descuartizándolos o incluso rompiéndoles el hueso del cuello con un bastón; y que había una espada que se utilizaba expresamente para matarles, llamada vulgarmente *faca*. (...) Ítem, dijo y declaró además que el dicho Gilles de Rais a veces cometía sus actos de lujuria con los dichos niños y niñas antes de hacerles daño, pero esto ocurría raramente; a menudo, después de haberlos colgado o antes de haberles causado otras lesiones; unas veces, después de haberles cortado o hecho cortar la vena del cuello o de la garganta, mientras la sangre brotaba; otras veces, en los estertores de la muerte y otras aún, después de la muerte, cuando ya con el cuello cortado el cuerpo se mantenía todavía caliente. Ítem, dijo y declaró que el dicho Gilles de Rais practicaba sus lujuriosas perversiones con las niñas del mismo modo como abusaba de los niños, desdénando e ignorando su naturaleza, y que había oído decir a muchos que gozaba bastante más degradándose de esta manera con las niñas, como se dice más abajo, que utilizando el natural orificio y de la manera normal. (...)

Al cual Gilles de Rais, André Buchet, al que se ha mencionado más arriba, entregó un niño de unos diez años, con el que el dicho Gilles cometió y perpetró sus abominables pecados de lujuria del modo antes descrito;

el cual niño le fue llevado por un tal Boetden, cuya casa se encuentra cerca del mercado de Vannes, bastante cerca de la casa del dicho Lemoine, y en casa del dicho Boetden se habían alojado los mozos de cuadra del dicho Gilles, acusado. La razón por la cual el niño fue conducido allí es que en casa del dicho Lemoine no había un lugar suficientemente seguro donde poder matarlo; el cual niño fue muerto en una habitación de la casa del dicho Boetden, y le cortaron la cabeza, que luego fue quemada en la misma estancia; en cuanto al cuerpo, atado con el propio cinturón del niño, fue arrojado al pozo negro de la casa del dicho Boetden, adonde él, el testigo, bajó con dificultades para sumergir el dicho cuerpo; y el testigo añade que el dicho Buchet estaba al corriente de todo esto. Ítem, dijo y declaró que el dicho Gilles, acusado, cuando ya se había cortado la vena del cuello o de la garganta de los dichos niños, o se habían cortado otras partes del cuerpo, y cuando la sangre comenzaba a brotar, e incluso después de la decapitación, practicada tal como se ha dicho más arriba, se sentaba a veces sobre su vientre y disfrutaba viéndoles morir, y se sentaba a horcajadas para observar mejor su agonía y su muerte. Ítem, dijo y declaró que a veces, y hasta muy a menudo, tras la decapitación y la muerte de dichos niños, causada por este u otros procedimientos, como se ha dicho más arriba, el dicho Gilles disfrutaba mirándolos y haciendo que mirase él, testigo, y otros que compartían sus secretos, y les enseñaba la cabeza y los miembros de los dichos niños muertos, y les preguntaba cuál de aquellos niños tenía los miembros más graciosos, el rostro más hermoso, la cabeza más bella; a menudo disfrutaba besando a alguno de aquellos niños muertos, cuyos miembros se estaban examinando, o a alguno que ya hubiera sido examinado y que le había parecido que tenía el rostro más bello.





Jacques Callot,
lámina de *Las miserias
de la guerra*, 1633

La Balada de los ahorcados de Villon está inspirada sin duda en la compasión por las víctimas del suplicio, pero nos recuerda que la visión de los cuerpos humillados por el suplicio era habitual en los tiempos antiguos; igualmente, los aguafuertes de Callot nos muestran grupos de ahorcados que constituían un espectáculo cotidiano en las guerras del siglo xvii. Sigue siendo tristemente célebre Vlad Drácula, príncipe de Valaquia, que en el siglo xv, a pesar de haberse distinguido por su valor en la lucha contra los turcos, disfrutaba clavando seres humanos en palos puntiagudos, aunque tal vez no sea más que una leyenda la escena que nos lo muestra cenando alegremente en medio de un bosque de empalados. La familiaridad con la muerte inducía a desarrollar síndromes de crueldad hasta con los santos. En la catedral de San Vito, en Praga, podemos ver relicarios con los cráneos de san Adalberto y san Wenceslao, un diente de santa Margarita, un fragmento de la tibia de san Vital, una costilla de santa Sofía, el mentón de san Eoban; el tesoro de Viena contiene un diente de san Juan Bautista y un hueso del brazo de santa Ana, en el del Duomo de Milán puede verse la laringe de san Carlos Borromeo. Se trata de restos que parecen obra de un artista contemporáneo; por otra parte, la historia de las reliquias abunda en falsificaciones, productos de excelente artesanía; pero cuando las reliquias eran auténticas, estos cartilagos marchitados místicamente repugnantes, patéticos y misteriosos, estos pingajos de materias a menudo desmenuzadas cuya naturaleza y origen son difíciles de establecer, provenían de un auténtico descuartizamiento de cuerpos venerados, de coccciones de las carnes para obtener esqueletos para desmembrar, de auténticas profanaciones de cadáveres debidas a un exceso de piedad popular. A veces la piedad popular era solo víctima de un comercio que nacía por razones turísticas, para atraer masas de fieles a una ciudad o a un santuario. De lo que se deduce que la crueldad puede nacer no solo del odio o del gusto perverso por la afrenta sino también del amor y la veneración vividos de un modo desproporcionado.



Vlad III Drácula manda
empalar a sus víctimas,
1476-1477

Balada de los ahorcados

François Villon

La balada de los ahorcados (1489)

Oh hermanos, que vivís después de nosotros,
no nos cerréis los corazones piadosos,
pues, teniendo piedad de nuestras pobres almas,
Dios la tendrá luego de vuestros ojos
que aquí nos miran. Juntos estamos cinco o seis
y la carne que alimentamos a demasiado costo
está, después de mucho, roída y putrefacta,
y nosotros, huesos, nos volvemos ceniza y polvo.
De nuestros males no se burle nadie:
¡y rogad a Dios que nos absuelva a todos!
No nos desdeñéis, hermanos, en nuestro clamor,
porque hayamos sido muertos nosotros
en homenaje a la justicia. Pues debéis entender
que el espíritu sereno no saben tenerlo todos;
perdonadnos ahora, después de nuestra muerte
frente al hijo de la Virgen María, solos;

procurad que Su gracia no nos sea negada,
y pueda preservarnos de los infernales rescoldos.
Muertos estamos, no nos moleste nadie:
¡y rogad a Dios que nos absuelva a todos!
La lluvia nos ha colado y lavado;
el sol nos desecó y ennegreció el tronco.
Nos arrancaron la barba y las cejas
urracas y cuervos, y nos cavaron los ojos.
Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos:
aquí y allá nos mecimos, según los antojos
del viento, que nos arrastra sin cesar,
en tanto los pájaros nos picotean más que al sorgo.
De nuestra cofradía no sea, por favor, nadie:
¡y rogad a Dios que nos absuelva a todos!
Príncipe Jesús, que sobre todo reinas,
procura que el Infierno no lleve las almas nuestras:
nada tenemos que hacer ni pagar en su lodo.
Hombres, en esto no hay burla alguna:
¡y rogad a Dios que nos absuelva a todos!

Muerte de Andrónico

Nicetas Choniates (c. 1150-1217)
Historia, XI, 8, 5-10

Después de haber comparecido de tal guisa ante el emperador Isaac, le insultan, le dan bofetadas en las mejillas, patadas en el trasero, le arrancan la barba, le arrancan los dientes, le pelan la cabeza, le exponen al escarnio público (...). Luego, tras haberle cortado con el hacha la mano derecha, es arrojado de nuevo a la misma prisión, sin comida, sin bebida, sin nadie que le asista. Unos días más tarde le arrancan un ojo y, montado en un camello sarnoso, es llevado en triunfo (de deshonra) por el ágora: como una vieja encina sin hojas, mostraba un cráneo más liso que un huevo y completamente descubierto, e iba vestido de harapos (...).

Algunos le golpeaban en la cabeza con mazas, otros le ensuciaban las narices con excrementos de buey, otros con esponjas le untaban la cara con porquería de vientres bovinos y humanos. Otros despotricaban lanzando insultos contra su madre y su padre. Algunos traspasaban sus costados con espiches. Otros más desvergonzados le arrojaban piedras y le llamaban perro rabioso. Una meretriz licenciosa cogió de una cocina un vaso lleno de agua caliente y lo vació en sus mejillas. No había nadie que no maltratase a Andrónico.

Conducido de forma tan ignominiosa al teatro en ridículo triunfo, elevado miserablemente y con escarnio sobre el camello —lo que estaba arriba cae—, fue colgado inmediatamente por los pies, atados con una cuerdecilla de corcho, de las dos columnillas que se yerguen sobre un pedestal junto a una loba y una hiena de bronce con el cuello inclinado. Aunque padeciendo tantos tormentos y sometido a otra infinidad de ellos, que nos abstenemos de explicar, Andrónico, como era de espíritu fuerte, resistía valientemente a los ataques. Volviéndose hacia los que se le acercaban para golpearle, solo les decía: «Kyrie, eleison», y «¿Por qué queréis destrozarme una caña que ya está rota?». Ni siquiera después de haberlo colgado por los pies la necia

multitud se apartó del martirizado Andrónico o dejó de castigar su carne, sino que, tras haberle quitado la camisa, le destrozó los genitales. Un descerebrado introdujo una larga espada en sus vísceras a través de la boca; algunos de raza latina le clavaron con ambas manos una cimitarra en el ano y, colocándose alrededor, hundían las espadas para ver cuál era más cortante, y se vanagloriaban de la destreza de su mano si el golpe había sido bien asestado. Tras tantos esfuerzos y sufrimientos finalmente expiró, alargando dolorosamente el brazo derecho y llevandoselo a la boca, de tal modo que a la gente le pareció que quería chupar la sangre todavía tibia que manaba de la herida reciente.

El suplicio de Damiens

Gazette d'Amsterdam (1 de abril de 1757)

Finalmente fue descuartizado. Esta última operación fue muy larga, porque los caballos que se utilizaban no estaban acostumbrados a tirar; de manera que, en vez de cuatro, hubo que poner seis (...). Se asegura que, pese a haber sido siempre un gran blasfemador, no salió de sus labios blasfemia alguna; tan solo cuando el dolor era excesivo profería terribles gritos, y repetía a menudo «Dios mío, ten piedad de mí; Jesucristo, socórreme» (...). Se prendió fuego al azufre, pero las llamas eran tan débiles que solo la piel del dorso de las manos resultó ligeramente dañada. Luego, un ayudante del verdugo, con las mangas arremangadas por encima del codo, tomó unas tenazas de acero fabricadas ex profeso, de un pie y medio de longitud aproximadamente, y le arrancó las carnes primero en la pierna derecha, luego en el muslo, luego en las dos molas del brazo derecho; a continuación en las tetillas. A este ayudante, aunque fuerte y robusto, le costó mucho arrancar los pedazos de carne, que así con las tenazas dos o tres veces en el mismo lugar, y el pedazo que arrancaba formaba cada vez una llaga del tamaño de un escudo de seis liras. Tras haber sufrido estas

laceraciones, Damiens, que profería grandes gritos pero no blasfemaba, levantaba la cabeza y se miraba; el mismo atezador tomó luego con una cuchara de hierro un poco de aquella droga que hervía en la marmita y la vertió con profusión sobre cada llaga. Luego anudaron con sogas delgadas las cuerdas destinadas al tiro de los caballos, que fueron atados a cada uno de los miembros, a lo largo de los muslos, piernas y brazos (...). Los caballos arrancaron, tirando cada uno de un miembro en línea recta, sujetos cada uno por un ayudante. Un cuarto de hora más tarde, se repitió la misma ceremonia y, finalmente, después de numerosos intentos, se vieron obligados a hacer tirar los caballos del siguiente modo: los del brazo derecho hacia la cabeza, los de los muslos volviéndose del lado de los brazos, lo cual le provocó la fractura de los brazos en las coyunturas. Estos tirones se repitieron varias veces sin éxito (...). Finalmente, el verdugo Samson fue a comunicarle al señor Breton que no había medio ni esperanza de lograr nada, y le dijo que preguntara a los señores si querían que lo hiciera cortar en pedazos (...). El señor Breton (...) dio orden de intentarlo (...). Tras dos o tres intentos, el verdugo Samson y el que le había arrancado las carnes en pedazos sacaron cada uno un cuchillo de la bolsa y cortaron los muslos, separándolos del tronco del cuerpo; los cuatro caballos que estaban en el tiro, se llevaron los dos muslos, esto es, el del lado derecho en primer lugar, luego el otro; a continuación, se hizo lo mismo con los brazos y con los hombros y axilas en las cuatro partes; hubo que cortar las carnes casi hasta el hueso; los caballos, tirando con todas sus fuerzas, arrancaron primero el brazo derecho y el otro después. Una vez separadas estas cuatro partes, los confesores descendieron para hablarle, pero el ayudante del verdugo les dijo que había muerto, aunque lo cierto es que yo veía al hombre agitarse y la mandíbula inferior se movía hacia arriba y hacia abajo como si estuviera hablando.



El Bosco, *El jardín de las delicias*, detalle del panel derecho: el infierno, c. 1500, Madrid, Museo del Prado

De desmembramientos de cuerpos aún vivos nos hablan dos testimonios de suplicios reales, el del emperador bizantino Andrónico (contado por **Nicetas Choniates**) y el descuartizamiento de **Damiens** (que intentó asesinar a Luis XV en 1757), el primero por obra de la propia multitud y el segundo seguido con vivo interés por la plebe. El gusto por la crueldad tampoco ha perdonado a los animales: **Poe** nos habla ficticiamente del suplicio infligido a un gato, pero **Eco** nos cuenta la historia de un proyecto real, que se había inspirado en un experimento propuesto realmente en el siglo XVII destinado a establecer con toda certeza la longitud a bordo de un barco. Hoy en día, este y otros episodios semejantes los calificamos de sadismo, pero **Sade** celebró el desprecio por el cuerpo ajeno para demostrar que el gusto por la crueldad estaba arraigado en la naturaleza humana. Y si **Sade** propugnaba la práctica de la violencia también como provocación filosófica, la literatura romántica y decadente (véase **Maturin**) recurre a menudo a ella como una suprema maquinación de la sensualidad. No menos horripilantes son otras páginas narrativas, algunas producto del puro gusto por lo sensacional, como en **Fleming**, y otras destinadas en cambio a condenar la crueldad del mundo, como en **Conrad** (que inspiró los horrores de una película como *Apocalipsis now*), en **Orwell**, que nos recuerda que la tortura sigue existiendo en los regímenes dictatoriales, o en **Kafka**, que nos habla de una violencia metafísica que está siempre presente, tal como la vemos manifestarse aún hoy en los conflictos donde los beligerantes pierden todo sentimiento de humanidad. En estas prácticas el diablo ya no tiene función alguna, ni se pretende evocar a modo de justificación. El gusto por la crueldad presenta ahora unos rasgos que son única y estrictamente humanos.



Francesco Del Cairo,
Martirio de santa Inés,
c. 1634-1635, Venecia,
colección Pier Luigi Pizzi

Página siguiente:

Maestro del Sacro
Sangre, *Lucrecia*,
c. 1520.

El placer de la ejecución

Marqués de Sade

Justine o los infortunios de la virtud (1791)

¿Acaso nuestros lugares públicos no se llenan de gente cada vez que se asesina a alguien conforme a la ley? Y lo que llama la atención es que el público está compuesto mayoritariamente de mujeres: estas se sienten más atraídas por la crueldad que nosotros porque tienen un espíritu más sensible. Eso es lo que los tontos no comprenden.

Sadismo

Marqués de Sade

Justine o los infortunios de la virtud (1791)

¡Qué detalles... Dios mío!... Me resulta imposible describirlos; se diría que este depravado, el más libertino de los cuatro por más que pareciera el menos alejado de las vías de la naturaleza, aceptaba aproximarse a esta, acordar un menor desorden en su culto, solo para

compensarse de esta apariencia de menor depravación con cuanto podía ultrajarme más... ¡Ay de mí, si alguna vez mi imaginación se había detenido en estos placeres, los creía castos como el Dios que los inspiraba, ofrecidos por la naturaleza para servir de consuelo a los hombres, nacidos del amor y de la ternura; estaba muy lejos de creer que el hombre, igual que las bestias feroces, no pudiese disfrutar si no era provocando el horror en sus compañeras; todo eso experimenté, y en un grado de violencia tal que los dolores del desgarro natural de mi virginidad fueron los menores que tuve que soportar durante esta agresión; pero fue en el momento del orgasmo, cuando Antonin acabó con gritos tan furiosos, con embestidas tan brutales contra todo mi cuerpo, con mordiscos tan parecidos a las sanguinarias caricias de los tigres, que por un instante creí ser la presa de alguna bestia feroz que no se aplacaría hasta devorarme. Una vez acabados estos horrores, caí sobre el altar donde había sido inmolada, casi sin conocimiento y exánime.

Amantes de los sufrimientos

Charles Robert Maturin

Melmoth el errabundo (1820)

«Hasta es posible convertirse en amantes de los sufrimientos. He oído decir que hay hombres que han viajado a países donde todos los días podían presenciar ejecuciones terribles, a fin de obtener esa excitación que la contemplación de los sufrimientos nunca deja de proporcionar, desde el espectáculo de una tragedia o de una hoguera hasta las contorsiones del más vil de los reptiles al que poder infligir una tortura, y sentir que esa tortura dimana de nuestro poder. Es un sentimiento del que no podemos despojarnos nunca, un triunfo sobre aquellos a los que el sufrimiento ha puesto por debajo de nosotros (...) Lo calificaréis de crueldad, en cambio yo lo llamaría curiosidad, la misma que empuja a miles de personas a asistir a una tragedia, y a hacer que la mujer más delicada disfrute con las lamentaciones y agonías...» (...) Mientras iba hablando, Melmoth se arrojó sobre un parterre de jacintos y tulipanes. «¡Oh, vais a estropear mis flores!», gritó Isidora. «Os ruego que me perdonéis! Es mi vocación», dijo Melmoth, mientras se deleitaba contemplando las flores aplastadas, y con una mirada siniestra lanzaba a Isidora una sonrisa burlona.



El jardín de los suplicios

Octave Mirbeau

El jardín de los suplicios, III, 3 (1899)

Se ovilló junto a mí, completamente pegada a mí, insinuante y tierna.

—¡No quieres escucharme, malo!

—reprendió—, ¡y ni siquiera me acaricias!

¡Acaríame, querido! Toca mis pechos, ¡qué fríos y duros están!

Y con voz sorda, volviendo hacia mí sus ojos que brillaban con llamas verdes, voluptuosa y cruel, dijo:

—Hace exactamente ocho días vi una cosa extraordinaria. Oh, amor mío, vi cómo azotaban a un hombre porque había robado pescado (...) Sucedió en el jardín de los suplicios. Intenta imaginarte la escena, el hombre estaba arrodillado, con la cabeza apoyada en una especie de tronco, ennegrecido por la sangre reseca. Tenía la espalda desnuda; de un color de oro viejo. Yo llegué justo en el momento en que un soldado estaba atando su larguísima coleta a una anilla clavada en una piedra del adoquinado. Al lado del condenado, otro soldado encandecía al fuego de una forja una varita de hierro. ¡Y ahora escúchame bien! ¿Me escuchas?... Cuando la varita estaba al rojo vivo, el soldado la hacía vibrar en el aire y la dejaba caer sobre la espalda del condenado. La varita hacía *fiu*, en el aire, y penetraba en los músculos que chisporroteaban, y de los que se desprendía un halo rojizo... ¿comprendes? Entonces el soldado dejaba que el hierro se enfriase en la carne, que se hinchaba y se retraía; luego, cuando estaba frío, lo sacaba con un golpe violento, arrancando pequeños jirones sanguinolentos... Y el hombre profería espantosos gritos de dolor. Luego, el soldado comenzaba de nuevo. Lo repetió quince veces. Sentía, alma mía, como si a cada golpe la varita penetrara también en mis carnes... ¡Atroz y delicioso!

Y como yo permanecía en silencio, repitió:

—¡Atroz y delicioso! ¡Si supieses qué hermoso y fuerte era aquel hombre!

Músculos esculpidos... ¡Abrazame, amor mío, abrazame!

Las pupilas de Clara habían desaparecido.

Por entre los párpados semiabiertos solo veía el blanco de los ojos. Todavía dijo:

—Estaba quieto. En la espalda tenía como pequeñas ondas. ¡Oh, bésame!

El prisionero del sueño

Giovanni Papini

La última visita del caballero enfermo (1906)

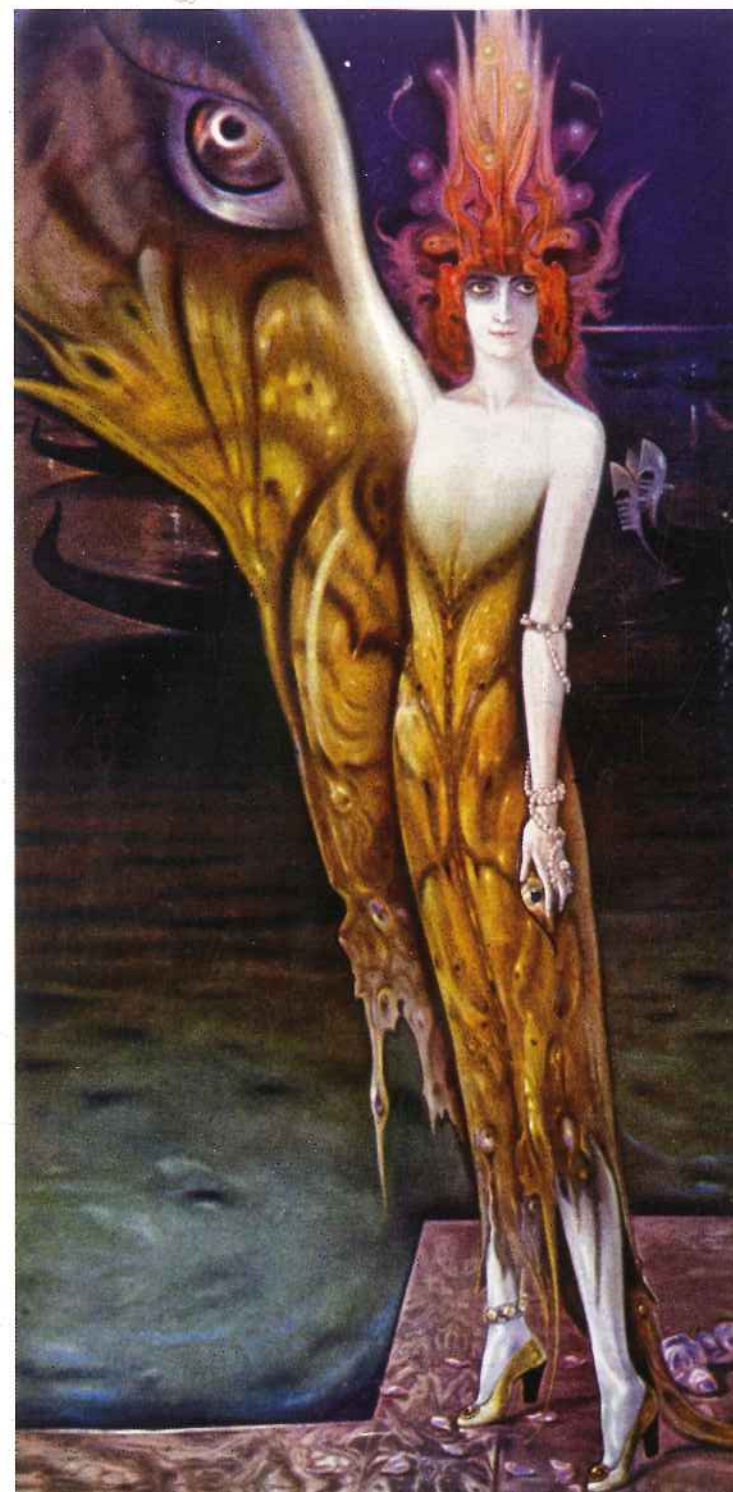
Era, realmente, un sembrador de miedo.

Su presencia otorgaba un color fantástico

a las cosas más simples; cuando su mano tocaba algún objeto, parecía que este entrara a formar parte del mundo de los sueños. Sus ojos no reflejaban las cosas presentes, sino cosas desconocidas y lejanas, que los que estaban con él no veían. Nadie le preguntó nunca cuál era su mal y por qué no se cuidaba. (...) —No soy un hombre real (...) Yo soy (y quiero decirlo a pesar de que tal vez no quiera creerme), yo no soy más que *la figura de un sueño*. Hay una imagen de Shakespeare que ha resultado ser para mí literal y trágicamente exacta: ¡yo soy de la misma sustancia de que están hechos los sueños! Existo porque hay uno que me sueña; hay uno que duerme y sueña y me ve obrar y vivir y moverme, y en este momento sueña que yo digo todo esto. Cuando este uno empezó a soñarme, yo empecé a existir; cuando se despierte, dejaré de existir. (...)

—Finalmente me sentí cansado y humillado al pensar que debía servir de espectáculo a ese dueño desconocido e incognoscible. Comprendí que esta ficción de vida no valía tanta bajeza y tanta vileza adulatora. Deseé entonces ardientemente lo que antes me causaba horror, esto es, que despertara. Traté de llenar mi vida con espectáculos horribles que lo despertaran. Lo he intentado todo para obtener el reposo de la aniquilación; he hecho de todo para interrumpir esta triste comedia de mi vida aparente, ¡para destruir esta ridícula larva de vida que me hace semejante a los hombres! —Ningún delito me fue ajeno, ninguna vileza ignoré, ningún terror me hizo retroceder. Maté con refinadas torturas a viejos inocentes; envenené las aguas de ciudades enteras; prendí fuego a la vez a las cabelleras de una multitud de mujeres; despedacé con mis dientes, salvajes por la voluntad de aniquilación, a todos los niños que encontré en el camino. Busqué por la noche la compañía de monstruos gigantescos, negros, silbantes, que los hombres ya no conocen; participé en increíbles empresas de gnomos, de incubos, de espíritus, de fantasmas; me precipité desde lo alto de un monte a un valle desnudo y devastado, rodeado de cavernas llenas de huesos blancos; y los hechiceros me enseñaron aullidos de fieras desoladas que hacen temblar en la noche hasta a los más fuertes. Me parece que aquel que me sueña no se espanta de lo que hace temblar a los demás hombres. O disfruta con la visión de lo más horrible o no le da importancia y no se asusta.

Arturo Martini, *Retrato de la marquesa Luisa Casati*, 1912, Milán, colección privada





Sam, ganador del concurso el perro más feo del mundo, en www.essentialnews.net

«Grr grr»

Umberto Eco

La isla del día de antes (1994)

Bien defendido de las miradas indiscretas, y en un cuartucho construido a su medida, sobre un manto de harapos, yacía un perro. Quizá era de raza, pero el sufrimiento y las privaciones lo habían reducido a pellejo y huesos. Y con todo, sus verdugos mostraban la intención de mantenerlo vivo: habíale apercibido de comida y agua en abundancia, e incluso comida no canina, sin duda sustraída a los pasajeros. Yacía sobre un costado, con la cabeza abandonada y la lengua fuera. En el costado abríase una amplia y horrenda herida. Fresca y gangrenosa al mismo tiempo, mostraba dos grandes labios rosáceos, y exhibía en el centro, a lo largo de toda su hendidura, un alma purulenta que parecía secretar requesón. Y Roberto comprendió que la herida presentábase así porque la mano de un cirujano, en vez de coser los labios, había hecho de suerte que permanecieran abiertos y espaciados, fijándolos a la piel.

Hija bastarda del arte, aquella herida había sido no solo procurada, sino curada con iniquidad, de suerte que no cicatrizara, y el perro siguiera padeciendo, quién sabe desde cuándo. No solo eso, sino que Roberto divisó también en torno y dentro de la llaga, los residuos de una sustancia cristalina, como si un médico (un médico tan cruelmente avisado) cada día le rociara con una sal irritante (...). Por lo que Roberto había visto, lo que podía deducir un hombre que supiera lo que él sabía era que el perro había sido herido en Inglaterra y Byrd cuidábase mucho de que permaneciera siempre llagado. Alguien en Londres, cada día a una hora fija y convenida, hacía algo al arma culpable, o a un paño empapado de la sangre del animal, provocándole la reacción. Quizá de alivio, quizá de pena aún mayor, pues el doctor Byrd había dicho que con el Weapon Salve también podía hacerse daño. De esa forma, a bordo del *Amarilis* se podía saber en un momento determinado qué hora era en Europa. ¡Conociendo la hora del lugar de tránsito, era posible calcular el meridiano! (...) Había sido una espera de horas, hechas más largas por los gemidos del desdichadísimo animal, pero por fin había escuchado otros ruidos y divisado unas luces. Al cabo de poco, veíase testigo de un experimento que tenía lugar a escasos pasos de él, presentes el doctor y sus tres ayudantes.

—¿Estás anotando, Cavendish?

—Aye, aye, doctor.

—Así pues, esperemos. Se queja demasiado esta noche.

—Siente el mar.

—Quietos, quietos, Hakluyt —decía el doctor que estaba calmando al perro con alguna hipócrita caricia—. Hemos hecho mal en no fijar una secuencia fija de acciones. Habría que empezar siempre por el lenitivo.

—No estaría tan seguro, doctor, algunas noches a la hora justa duerme, y hay que despertarlo con una acción irritante.

—Atentos, me parece que se agita...

Quietos, Hakluyt... ¡Sí, se agita! —El perro estaba emitiendo ahora inhumanos gahidos—. Han expuesto el arma al fuego, ¡registra la hora Withrington!

—Aquí son las once y media, más o menos.

—Controla los relojes, deberían pasar unos diez minutos.

El perro siguió aullando durante un tiempo interminable. Luego emitió un sonido diferente, que se apagó en un «grr grr», que tendía a debilitarse, hasta que dejó lugar al silencio.

—Bien —estaba diciendo el doctor Byrd—, ¿qué hora es, Withrington?

—Debería corresponder. Falta un cuarto para la medianoche. (...)

—Me parece que basta. Ahora, señores —dijo el doctor Byrd—, espero que cesen inmediatamente la irritación, el pobre Hakluyt no lo aguanta. Agua y sal, Hawlse, y la venda. Quietos, quietos, Hakluyt, ahora estarás mejor... (...) Mañana por la mañana, Hawlse, la sal habitual sobre la herida. Saquemos las sumas, señores.

En el momento decisivo, estábamos aquí próximos a la medianoche, y en Londres nos señalaban que era mediodía. Estamos en el antimeridiano de Londres, y por tanto en el ciento y noventa y ocho de las Canarias. Si las islas de Salomón están, como quiere la tradición, en el antimeridiano de la isla de Hierro, y si estamos en la latitud justa, navegando hacia el oeste con un buen viento en popa deberíamos allegar a Sant Christoval, o como rebauticemos a esa maldita isla (...) ¿Así pues, el destino del mundo estaba vinculado al modo en que aquellos insensatos estaban interpretando el lenguaje de un perro? ¿Un gruñir del vientre de aquel pobrecillo podía hacer decidir a aquellos miserables que estaban acercándose o alejándose del lugar anhelado por españoles, franceses, holandeses y portugueses igualmente miserables?



Caravaggio, *Judit corta la cabeza de Holofernes*, detalle, 1599, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

El gato negro

Edgar Allan Poe
El gato negro (1839)

Una noche, al regresar a casa completamente ebrio, de vuelta de uno de mis frecuentes escondrijos del barrio, me pareció que el gato evitaba mi presencia. Lo cogí, pero él, horrorizado por mi violenta actitud, me hizo en la mano, con los dientes, una leve herida. Entonces se apoderó de mí, repentinamente, un furor demoníaco. En aquel instante dejé de conocerme. Dijérase como si, de pronto, mi alma original hubiese abandonado mi cuerpo, y una ruindad superdemoníaca, saturada de ginebra, se filtró en cada una de las fibras de mi ser. Del bolsillo de mi chaleco saqué un cortaplumas, lo abrí, cogí al pobre animal por la garganta y, deliberadamente, le vací un ojo. (...) Curó entretanto el gato lentamente. La órbita del ojo perdido presentaba, es cierto, un aspecto espantoso. Pero después, con el tiempo, no parecía darse cuenta de ello. Según su costumbre, iba y venía por la casa; pero, como debí suponerlo, en cuanto veía que me aproximaba a él, huía

aterrorizado. Me quedaba aún lo bastante de mi antiguo corazón para que me afligiera aquella manifiesta antipatía en un ser que tanto me había amado anteriormente. Pero ese sentimiento no tardó en ser desalojado por la irritación. Como para mi caída final e irrevocable, brotó entonces el espíritu de perversidad, espíritu del que la filosofía no se cuida ni poco ni mucho. No obstante, tan seguro como que existe mi alma, creo que la perversidad es uno de los primitivos impulsos del corazón humano, una de esas indivisibles primeras facultades o sentimientos que dirigen el carácter del hombre. (...) El vivo e insondable deseo del alma de atormentarse a sí misma, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por amor al mal, me impulsaba a continuar y últimamente a llevar a prolongar el suplicio que había infligido al inofensivo animal. Una mañana, a sangre fría, ceñí un nudo corredizo en torno a su cuello y lo ahorqué de la rama de un árbol. Lo ahorqué con mis ojos llenos de lágrimas, con el corazón desbordante del más amargo remordimiento (...) Lo ahorqué porque sabía que al hacerlo cometía un pecado.



Noel Quidu, *Cabeza de un miembro del movimiento armado LURD*, 2003, Monrovia

Calaveras

Joseph Conrad

El corazón de las tinieblas (1899)

Recuerdan que, a mayor distancia, me habían sorprendido ciertos intentos de ornamentación, lo cual resultaba más llamativo aún teniendo en cuenta el aspecto ruinoso de la casa. En aquel momento, disponía de una vista mucho más cercana, y su primer resultado fue que echara la cabeza atrás como si me hubieran lanzado un puñetazo. Luego examiné lentamente todos los postes, y comprobé mi error. Aquellos objetos redondos no eran ornamentales, sino simbólicos; eran expresivos y enigmáticos; impresionantes y turbadores —alimento para el pensamiento, y para los buitres, si alguno hubiera reparado en ellos desde el cielo, y para las hormigas lo bastante industriosas para ascender por los postes—. Habrían sido todavía más impresionantes, aquellas cabezas clavadas en las estacas, si sus rostros no hubieran estado mirando hacia la casa. Solamente una, la primera que divisé, estaba orientada hacia nosotros. No me quedé tan espantado

como puedan pensar. Mi sobresalto no se debía más que a la sorpresa. Yo esperaba ver una talla de madera en aquel lugar, ya lo saben. Volví a fijarme en la primera, y allí estaba, negra, reseca, hundida, con los párpados cerrados, una cabeza que parecía dormir sobre el extremo de aquel poste y, con labios arrugados y resecos que dejaban al descubierto una estrecha franja de dientes, también sonreía, sonreía sin cesar a causa de algún sueño interminable, jocosos y eterno. (...) Tenía una extraña sensación, la de que tales detalles resultarían más intolerables que aquellas cabezas resacas de las estacas que había bajo las ventanas del señor Kurtz. Al fin y al cabo, aquella no era más que una visión primitiva, debido a la cual, de un golpe, me había visto transportado a una especie de tenebrosa región de sutiles horrores, donde la naturaleza de los salvajes, pura y sin complicaciones, no era más que un positivo alivio, porque era algo que tenía derecho a existir, sin ocultarse, a la luz del sol.

Página siguiente:

Gaudenzio Ferrari,
Martirio de santa Catalina, 1539-1540,
Milán, Pinacoteca di Brera

La colonia penitenciaria

Franz Kafka

En la colonia penitenciaria (1919)

Pero —el oficial se interrumpió— estoy divagando, y aquí está el aparato. Como usted ve, consta de tres partes. Con el correr del tiempo se generalizó la costumbre de designar a cada una de estas partes mediante una especie de sobrenombre popular. La inferior se llama la Cama; la de arriba, el Diseñador, y esta del medio, la Rastra. (...) Reduzcámonos entonces, por ahora, a lo más indispensable. Una vez que el hombre está acostado en la Cama y esta comienza a vibrar, la Rastra desciende sobre su cuerpo. Se regula automáticamente, apenas roza el cuerpo con la punta de las agujas; en cuanto se establece el contacto, la cinta de acero se convierte inmediatamente en una barra rígida. Y entonces empieza la función. Una persona que no esté al tanto no advierte ninguna diferencia entre un castigo y otro. La Rastra parece trabajar con regularidad. Al vibrar, rasga con la punta de las agujas la superficie del cuerpo, estremecido a su vez por la Cama. Para permitir la observación del desarrollo de la sentencia, la Rastra ha sido construida de vidrio. La fijación de las agujas en el vidrio originó algunas dificultades técnicas, pero después de diversos experimentos solucionamos el problema. Le diré que no hemos escatimado esfuerzos. Y ahora cualquiera puede observar, a través del vidrio, cómo va tomando forma la inscripción sobre el cuerpo. ¿No quiere acercarse y ver las agujas? El explorador se levantó con lentitud, se acercó y se inclinó sobre la Rastra.

—Como usted ve —dijo el oficial—, hay dos clases de agujas, dispuestas de diferente modo. Cada aguja larga va acompañada por una más corta. La larga se reduce a escribir, y la corta arroja agua para lavar la sangre y mantener legible la inscripción. La mezcla de agua y sangre corre luego por pequeños canalículos y finalmente desemboca en este canal principal, para verterse en el hoyo, a través de un caño de desagüe.

El oficial mostraba con el dedo el camino exacto que seguía la mezcla de agua y sangre. (...) —Estoy al tanto de todo —dijo el explorador cuando el oficial volvió. —Menos de lo más importante —dijo este, tomándolo por el brazo y señalando hacia lo alto—. Allá arriba, en el Diseñador, está el engranaje que pone en movimiento la Rastra; el engranaje es regulado de acuerdo con la inscripción que corresponde a la sentencia. Todavía utilizo los diseños del antiguo comandante. Aquí están (...) pero por desgracia no puedo dárselos para que los examine; son mi más preciada posesión. Siéntese; yo se los mostraré desde aquí y usted podrá verlo todo perfectamente. Mostró la primera hoja. El explorador hubiera querido hacer alguna observación pertinente, pero solo vio líneas que se cruzaban repetida y laberínticamente y que cubrían en tal forma el papel que apenas podían verse los espacios en blanco que las separaban.

—Lea —dijo el oficial.

—No puedo —dijo el explorador.

—Sin embargo, está claro —dijo el oficial.

—Es muy ingenioso —dijo el explorador evasivamente—; pero no puedo descifrarlo.

—Sí —dijo el oficial (...), no es precisamente caligrafía para escolares. Hay que estudiarlo mucho tiempo. También usted terminaría por entenderlo; estoy seguro. Naturalmente, no puede ser una inscripción simple; su fin no es provocar directamente la muerte, sino después de un lapso de doce horas por término medio; se calcula que el momento crítico tiene lugar a la sexta hora. Por lo tanto, muchos, muchísimos adornos, rodean la verdadera inscripción; esta solo ocupa una estrecha faja en torno del cuerpo, el resto se reserva a los embellecimientos. (...)

—¿Comprende el funcionamiento?

La Rastra comienza a escribir; cuando termina el primer borrador de la inscripción en el dorso del individuo, la capa del algodón gira y hace girar el cuerpo lentamente, sobre un costado, para dar más

lugar a la Rastra. Al mismo tiempo, las partes ya escritas se apoyan sobre el algodón, que gracias a su preparación especial contiene la emisión de sangre y prepara la superficie para seguir profundizando la inscripción. Luego, a medida que el cuerpo sigue girando, estos dientes del borde de la Rastra arrancan el algodón de las heridas, lo arrojan al hoyo, y la Rastra puede proseguir su labor. Así sigue inscribiendo, cada vez más hondo, durante las doce horas. Durante las primeras seis horas, el condenado se mantiene casi tan vivo como al principio, solo sufre dolores. Después de dos horas, se le quita la mordaza de fieltro porque ya no tiene fuerzas para gritar. Aquí, en este recipiente calentado eléctricamente, junto a la cabecera de la Cama, se vierte pulpa caliente de arroz, para que el hombre se alimente, si así lo desea, lamiéndola con la lengua. Ninguno desdena esta oportunidad. No sé de ninguno, y mi experiencia es vasta. Solo después de seis horas desaparece todo deseo de comer. Generalmente me arrojo aquí, en ese momento, y observo el fenómeno. El hombre no traga casi nunca el último bocado, solo lo hace girar en la boca, y lo escupe en el hoyo. Entonces tengo que agacharme, porque si no me escupiría en la cara. ¡Qué tranquilo se queda el hombre después de la sexta hora! Hasta el más estólido comienza a comprender. La comprensión se inicia en torno de los ojos. Desde allí se expande. En ese momento uno desearía colocarse con él bajo la Rastra. Ya no ocurre nada más; el hombre comienza a descifrar la inscripción, estira los labios hacia fuera, como si escuchara. Usted ya ha visto que no es fácil descifrar la inscripción con los ojos; pero nuestro hombre la descifra con sus heridas. Realmente cuesta mucho trabajo; necesita seis horas por lo menos. Pero ya la Rastra lo ha atravesado completamente y lo arroja en el hoyo, donde cae en medio de la sangre y el agua y el algodón. La sentencia se ha cumplido, y nosotros, yo y el soldado, lo enterramos.





Saló o los 120 días de Sodoma, dirigida por Pier Paolo Pasolini, 1975

La habitación 101

George Orwell

1984, III, 3 y 5 (1949)

«Haz conmigo lo que quieras! —gritó—. ¡Me has estado matando de hambre durante semanas! ¡Acaba conmigo de una vez! ¡Dispara contra mí! ¡Ahórcame! ¡Condéname a veinticinco años! ¿Quieres que te diga algo más? ¡Dime qué es y confesaré todo lo que quieras! ¡No me importa de quién sea ni lo que vayáis a hacerle! ¡Tengo mujer y tres hijos! El mayor no tiene aún seis años. Podéis cogerlos a los tres y cortarles el cuello ante mis ojos, y yo lo contemplaré impertérrito. ¡Pero la habitación 101, no!»

«Habitación 101», dijo el oficial. El hombre miró a su alrededor, presa del delirio, como si esperara encontrar a alguien para poner en su lugar. Sus ojos se detuvieron en el rostro destrozado del hombre de la barbilla hundida. Levantó un brazo huesudo. «Es a él a quien debéis coger, no a mí! —gritó con todas sus fuerzas—. ¡No habéis oído lo que ha dicho cuando le pegaron? Dadme una oportunidad y os repetiré con pelos y señales todo lo que ha dicho. Es él el que está contra el Partido, no yo.» (...)

Dos guardias se dispusieron a levantarlo por los brazos. Se arrojó al suelo, se agarró a una de las patas de hierro que sostenían el banco (...)

Se oyó un grito diferente. Un guardia le había roto de una patada los dedos

de una mano. Lo pusieron de pie. «Habitación 101», dijo el oficial. (...) «Una vez me preguntaste qué había en la habitación 101 —dijo O'Brien—. Te contesté que ya sabías cuál era la respuesta. Todos lo saben. Lo que hay en la habitación 101 es lo peor del mundo.»

La puerta se abrió de nuevo. Entró un guardia llevando un objeto hecho de alambre, una especie de caja o cesta, o algo parecido. Depositó el objeto sobre la mesa más alejada. Debido a la posición de O'Brien, de pie delante de él, Winston no podía ver con precisión qué era aquel objeto. «Lo peor del mundo —dijo O'Brien— varía de un individuo a otro. Tal vez ser enterrado vivo, ser quemado, o ahogado, o empalado, o cualquier otra de las infinitas posibilidades de morir. En algunas ocasiones, incluso algo más modesto, que ni siquiera es mortal.»

Se apartó un poco, de manera que Winston pudiera ver mejor el objeto que había sobre la mesa. Era una jaula alargada de alambre, con un asa encima para transportarla. Vista de frente, tenía el aspecto de una de esas caretas que se utilizan para practicar la esgrima, con la parte cóncava hacia fuera. Aunque se hallaba a tres o cuatro metros de distancia, pudo observar que la jaula estaba dividida a lo largo en dos compartimentos, y que algo se movía en cada uno de ellos. Eran ratas. «En tu caso —dijo O'Brien—, lo peor del mundo son las ratas.»

Re-Animator, dirigida por Stuart Gordon, 1985



Devorado por los tiburones

Ian Fleming

Vive y deja morir (1954)

Un gran hocico surgió de las aguas y se hundió de nuevo llevándose algo. De repente, se vieron dos brazos negros agitándose en el aire para caer después y desaparecer. Se oían gritos agudos. Dos o tres pares de brazos trataron de acercarse a los escollos, agitándose desesperadamente. Luego, uno de esos hombres cesó de golpear el agua con la palma de las manos, sus brazos desaparecieron bajo el agua. También empezó a gritar mientras su cuerpo era sacudido por las olas. Con la mente todavía ofuscada Bond pensó: «Barracudas». (...)

Era una cabeza muy grande, con el rostro cubierto por un velo de sangre que manaba de una honda herida en el cráneo. Bond lo vio llegar. El Gran hombre estaba luchando con la respiración jadeante y chapoteaba tanto que atraía la atención de algunos peces que ya no estaban ocupados en el festín (...)

La cabeza flotante se aproximaba. Bond podía ver los dientes que los labios tensados en un rictus agónico dejaban al descubierto. La sangre cubría aquellos ojos que Bond imaginaba saliéndose de las órbitas. Casi podía oír aquel gran corazón enfermo que latía fatigosamente debajo de la piel grisácea (...) Mister Big avanzaba. Los hombros estaban desnudos, la ropa le había sido arrancada por la explosión, pero conservaba aún la

corbata de seda negra en torno al cuello macizo que flotaba detrás de la cabeza como una coleta de chino. Un suave oleaje le limpió un poco la sangre de los ojos, que estaban abiertos y miraban fijamente a Bond con un brillo de locura. No era una mirada suplicante, sino fija y enloquecida.

Se encontraba ahora a unos diez metros y Bond fijó sus ojos en los de él, que se cerraron de golpe mientras el enorme rostro se retorció con una mueca de espasmo. «Aahhh», respiró agonizante la boca deformada. Las manos cesaron de golpear el agua, la cabeza se hundió y luego emergió de nuevo. Una nube de sangre oscureció las aguas. Dos sombras oscuras, de unos cuatro o cinco metros de longitud, surgieron de la nube de sangre y se sumergieron de nuevo. El cuerpo giró de costado en el agua. La mitad del brazo derecho del Gran hombre apareció en la superficie. No tenía mano, ni muñeca, ni reloj. Pero la inmensa cabeza con la boca abierta que mostraba los dientes blancos seguía viva. Y gritaba. Emitía un prolongado aullido animal cada vez que una barracuda le hincaba los dientes en el cuerpo (...)

Luego la cabeza volvió a emerger. Tenía la boca cerrada. Los ojos amarillos parecía que seguían mirando a Bond. El hocico del tiburón surgió de nuevo y se llevó consigo aquella cabeza con las mandíbulas abiertas. Se oyó un terrible rechinar mientras cerraba las mandíbulas y un gran torbellino de agua. Y luego, silencio.

Physica curiosa

1. Partos lunares y cadáveres destripados



Los monstruos no desaparecen con los *mirabilia* medievales, sino que regresan con el mundo moderno, aunque lo hacen bajo otra forma y con otra función. Desde la Edad Media, se había discutido acerca de la diferencia entre dos tipos de monstruosidad que, prescindiendo de muchas variantes terminológicas, podemos caracterizar como portentos y monstruos. Los portentos eran acontecimientos prodigiosos y sorprendentes pero naturales (como el nacimiento de niños hermafroditas o con dos cabezas). Muchos autores intentaron explicar las causas (piénsese, por ejemplo, en un médico renacentista como Paré, del que volveremos a hablar más adelante), aunque resultó difícil no interpretarlos (como habían hecho los antiguos) como signos premonitorios de algún acontecimiento extraordinario, y en este sentido sigue siendo célebre el *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* de Conrad Lycosthenes (1557). En cualquier caso, desde los primeros siglos medievales, se afirmó que los portentos no debían considerarse contra la naturaleza (como si hubieran escapado al control divino) sino, y esta era la opinión de Isidoro de Sevilla, *contra la naturaleza conocida*. En la Antigüedad y en la Edad Media los monstruos auténticos eran, en cambio, individuos de raza no humana, nacidos por lo general de padres iguales a ellos y (como hemos visto en el capítulo IV) permitidos o queridos por Dios como signos de su lenguaje alegórico. Ahora bien, a partir del Renacimiento, con las exploraciones que dan a conocer otros continentes, habitados sin duda por salvajes y por animales extrañísimos aunque perfectamente exportables a las cortes europeas, y no por monstruos legendarios que nunca fueron hallados, el término «monstruo» se utiliza para designar individuos portentosos, ya sea productos de partos anómalos, ya sea animales insólitos hallados por exploradores y viajeros.

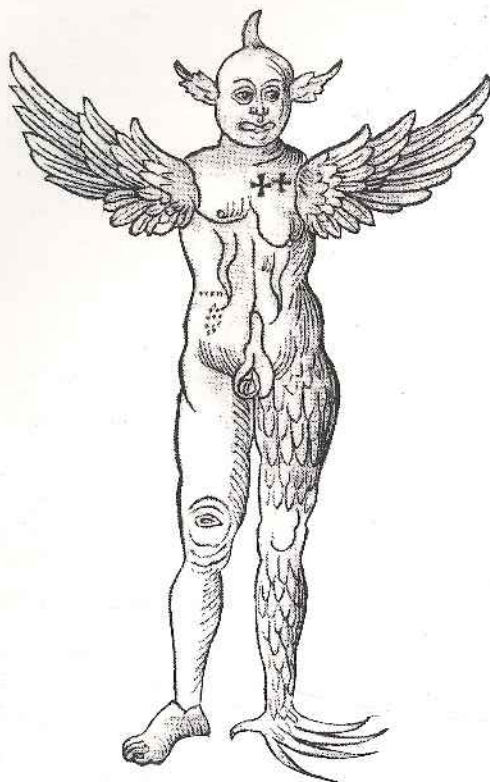
Arriba:

D. C. Courcelles, *Icones muscolorum capitulis*, 1743

Izquierda:

Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonzales*, 1594-1595, óleo sobre tela, Blois, Musée du Chateau de Blois





El monstruo de Ravena

Luca Landucci

Diario Fiorentino (1512)

En Ravena nació de una mujer un monstruo, que está aquí dibujado; y tenía en la cabeza un cuerno recto que parecía una espada, y en vez de brazos tenía dos alas a la manera de un murciélago, y donde están los pechos tenía en el lado derecho una ípsilon, y en el otro una cruz, y más abajo, en la cintura, dos serpientes, y la naturaleza era de mujer y de varón; de mujer la parte superior del cuerpo, y de varón la inferior; y en la rodilla derecha tenía un ojo, y el pie izquierdo lo tenía de águila. Yo lo vi pintado, y quien quiera verlo, que vaya a Florencia.

Monstruo en forma de fraile

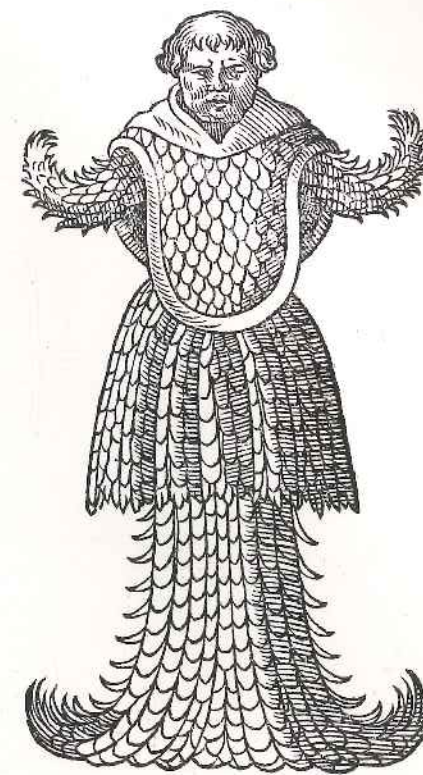
Ambroise Paré

Monstruos y prodigios (1573)

Rondelet, en su libro *Sobre los peces*, escribe que en el mar de Noruega fue visto un monstruo marino al que, cuando fue capturado, todos pusieron el nombre de «fraile», porque tal era.

Monstruo de Ravena, folio suelto, c. 1506 Munich, Bayerische Staatsbibliothek Ein Blatt, VIII, 18

La postura que se adopta ante estas criaturas ya no es de espanto ni de interpretación de su significado místico, sino de curiosidad científica, o al menos precientífica, y se ha elegido como título de este capítulo *Physica curiosa* porque así se titulaba una obra monumental (mil seiscientas páginas con decenas y decenas de grabados) publicada por el jesuita Caspar Schott en 1662, en la que se describen todas las monstruosidades naturales conocidas en la época. Se trata de animales exóticos como el elefante o la jirafa, de seres deformes y de seres que los marineros o los viajeros que los veían desde lejos (superponiendo el recuerdo de relatos sobre monstruos legendarios) creían semejantes a los monstruos de los bestiarios, de modo que confundían una vaca marina con un ser sirenoide. Por otra parte, en textos similares, muchas veces el miniaturista o el grabador interpretaban al pie de la letra los nombres, ya de por sí fantasiosos, asignados por Plinio o por otros, de modo que la foca (*vitulus marinus*) se convertía en una especie de ternera con forma de pez, el crustáceo (*mus marinus*) en un ratón con aletas, el pulpo en un pez con patas, la avestruz (*struthiocamelus*) en un camello alado. Entre los muchos libros sobre monstruos citaremos *Des monstres et prodiges* de Ambroise Paré (1573), la *Monstrorum historia* de Ulises Aldrovandi (1642) y el *De monstis* de Fortunio Liceti (cuya primera edición es de 1616). Ahora bien, Aldrovandi en los once volúmenes de su obra se ocupó de zoología en general, y lo mismo habían hecho otros autores.



Ulises Aldrovandi, *Monstrum foemina*, en *Monstrorum historia*, 1658, Bolonia, Ferroni

Ambroise Paré, *Pez obispo*, en *Opera chirurgica*, 1594, Frankfurt, Feyerabend

La *Historia animalium* de Conrad Gessner (1551-1558), o la *Historia naturalis* de Jan Jonston (1653), por citar solo dos nombres, aunque dedicadas a la representación de seres monstruosos, también fueron aportaciones fundamentales al desarrollo de las ciencias biológicas. Del interés por las cosas extraordinarias nacieron en la misma época las *Wunderkammern* o cámaras de las maravillas, precursoras de nuestros museos de ciencias naturales, aunque en ellas, más que pretender reunir de forma sistemática todo lo que hay que conocer, se tendía a coleccionar lo que sonaba a extraño o a inaudito, incluidos objetos extraordinarios o restos sorprendentes como un cuerno de unicornio (que en realidad era un cuerno de narval) o un cocodrilo disecado. En muchas de estas colecciones, como por ejemplo en la de Pedro el Grande en San Petersburgo, se exhiben fetos monstruosos cuidadosamente conservados en alcohol.

A veces la noticia de un parto anómalo provocaba reacciones en cadena, como sucedió con el monstruo de Ravena que, nacido probablemente en Florencia en 1506 y tras la primera noticia proporcionada por **Landucci** en 1512, dio lugar a una serie de repeticiones iconográficas y cada vez se iba pareciendo más a los monstruos de épocas legendarias. De maravillas análogas se ocuparán autores como **Paré**, al que ya hemos citado, **Montaigne**, **Lemnius** y otros, y en todos estos casos parece que el espectáculo de la deformidad no se considera desagradable sino intelectualmente excitante.



Ulises Aldrovandi,
Monstro tribus capitis,
en *Monstrorum historia*,
1698, Bolonia, Ferroni

*Creature monstrueuse
engendrée de parents
honorables*, en Pierre
Boaistuau, *Historias
prodigiosas*, ms.
francese 136,
f. 29v, siglo XVI, Londres,
Wellcome Library

Origen de los monstruos

Ambroise Paré

Monstruos y prodigios (1573)

Existen causas diversas que dan origen a los monstruos. La primera es la gloria de Dios. La segunda es su ira. La tercera, un exceso de semen. La cuarta, una cantidad insuficiente del mismo. La quinta, la imaginación. La sexta, la hipotrofia, o bien las dimensiones reducidas del útero. La séptima, la forma incorrecta en que está sentada la madre, por ejemplo, cuando está encinta, permanece demasiado tiempo con las piernas cruzadas o recogidas contra el vientre. La octava, a causa de una caída o por golpes asestados al vientre de la mujer encinta. La novena, las enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, la putrefacción o corrupción del semen. La undécima, la conmisión o mezcla de semen. La duodécima, el engaño de malos mendigos. La decimotercera son los demonios o diablos.

De un niño monstruoso

Michel de Montaigne
Ensayos, II, 30 (1595)

Vi antes de ayer a un niño al que llevaban dos hombres y una nodriza, que decían ser el padre, el tío y la tía, para sacar algunas monedas mostrándolo a causa de su rareza. Era por todo lo demás de forma normal, tenía en pie, andaba y chapurreaba más o menos como los otros de su edad; aún no había querido probar otro alimento que el pecho de su nodriza;



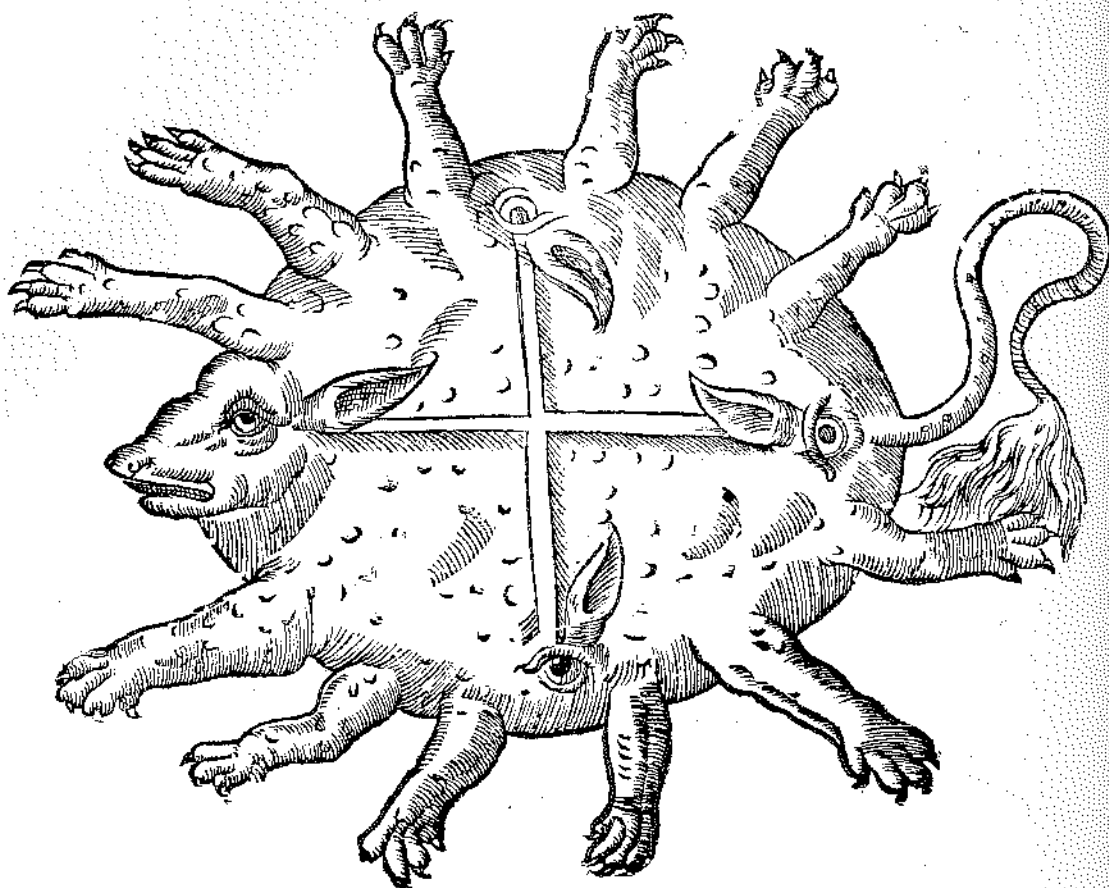
y lo que intentaron meterle en la boca en mi presencia, mascábalo un poco, devolviéndolo sin tragar; sus gritos sí parecían ser algo particulares; tenía catorce meses justamente. Por debajo de las tetillas estaba unido y pegado a otro niño sin cabeza y que tenía la columna de la espalda abombada, el resto entero; pues si es verdad que tenía un brazo más corto, ello era porque se lo habían roto por accidente al nacer; estaban unidos de frente y como si un niño más pequeño quisiera abrazar a otro más grandecillo. La juntura y el espacio por el que estaban pegados solo era de cuatro dedos o así, de manera que si apartabais a este niño imperfecto, podíais ver debajo el ombligo del otro; así la costura estaba entre las tetillas y el ombligo. El ombligo del imperfecto no podía verse, mas sí el resto del vientre. De esta forma, lo que no estaba unido, como brazos, nalgas, muslos y piernas de este imperfecto, colgaba y se agitaba sobre el otro, llegándole hasta media pierna. La nodriza añadió que cada uno orinaba por sus partes; es decir, que los miembros de este otro estaban alimentados y vivos, y en el mismo punto que los suyos, salvo que eran más pequeños y menudos. (...)

Los que llamamos monstruos no lo son para Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinitud de las formas que en ella ha comprendido; y es de creer que esta figura que nos asombra refleje y dependa de alguna otra figura del mismo género desconocido para el hombre.

Página siguiente:

Edvard Munch,
Herencia I, 1897-1899,
Oslo, Munch Museet





Ambroise Paré,
Des monstres et prodiges,
1573, París

Con doce patas

Ambroise Paré

Monstruos y prodigios (1573)

He reproducido de la *Historia africana* de León Africano este animal bastante monstruoso de forma redonda, semejante a la tortuga; en la espalda tiene dos líneas que se cruzan en ángulo recto, en forma de cruz y en el extremo de cada línea hay un ojo y una oreja, de modo que estos animales ven y oyen en cuatro direcciones y por cada lado con sus cuatro ojos y sus cuatro orejas; en cambio, tienen una sola boca y un solo estómago, adonde desciende todo lo que comen y beben. Estas bestias tienen varios pies en torno al cuerpo, gracias a los cuales pueden caminar en la dirección que quieran sin girar el cuerpo; su cola es muy larga y en el extremo el pelo es muy espeso. Los habitantes de aquel país afirman que la sangre de estos animales tiene el poder sobrenatural de cerrar y

cicatrizar las heridas, y que no hay bálsamo alguno que tenga el poder de hacerlo mejor. ¿Quién no se maravillará sobremanera contemplando este animal con tantos ojos, orejas y pies y [viendo] que cada uno de ellos cumple su propia función? ¿Dónde pueden estar los instrumentos dedicados a tales operaciones? En lo que a mí respecta, a decir verdad, me encuentro confundido y no puedo decir sino que la Naturaleza lo ha hecho por juego, para que se admire la grandeza de sus obras.

Niño con hidrocefalia,
grabado, finales
del siglo XVIII



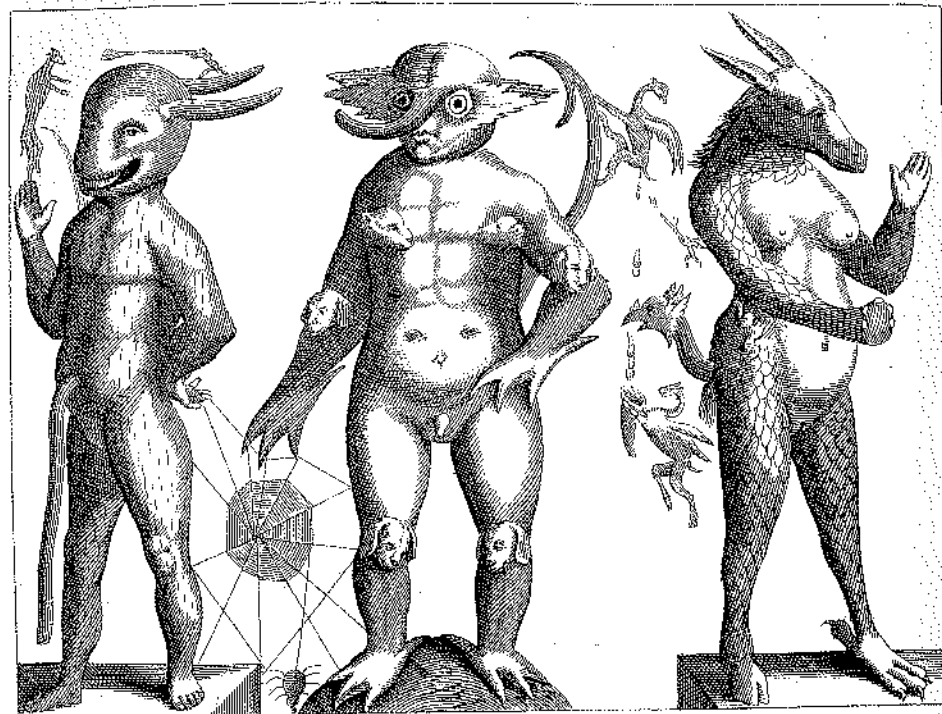
El parto lunar

Levinus Lemnius

De miraculis occultis naturae (siglo XVI)

Semejante a esto [el aborto] es otro flujo que viene a las mujeres con muchas y grandísimas convulsiones y dolores, en el que salen muchas carnosidades sin forma, el cual se llama parto lunar, porque en la cuarta luna la mujer queda preñada, y en este tiempo el curso de la sangre es en ellas grandísimo. Este monstruoso y horrible suceso se produce a veces sin el concurso del hombre, y solamente en ciertas mujeres muy libidinosas, por una fuerte y fija imaginación, en las que, solo con mirar fijamente o tocar a un hombre, se mezcla el semen con su menstruio y se hace un trozo de carne que parece... un animal vivo (...) Años atrás, asistí a una mujer, que estaba preñada de un marinero...; habiendo transcurrido el plazo de nueve meses...; llamada la

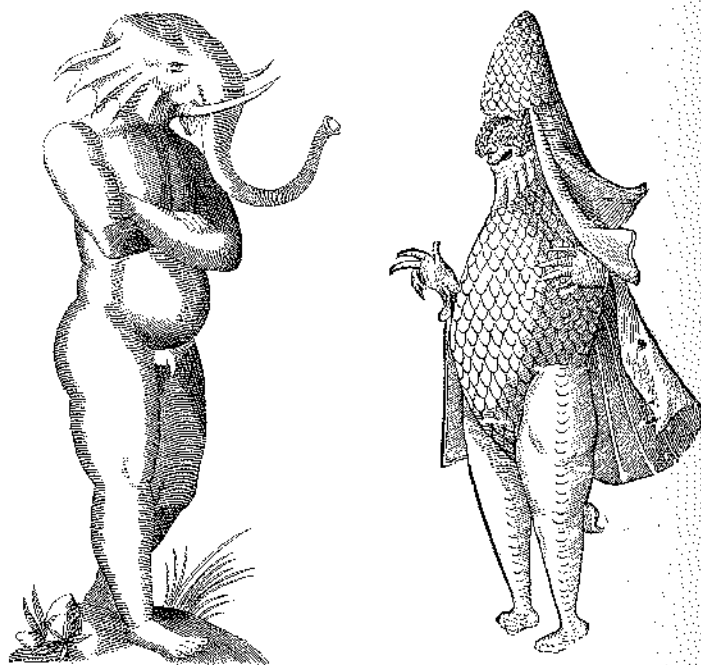
comadrona, sacó en primer lugar con grandísima fatiga una masa de carne sin forma alguna, la cual creo yo se había formado después de la verdadera unión. Constaba tan solo de dos pedazos de carne largos a modo de brazos, y al palpar mostraba que había en ella cierta vida, parecida a la que se puede observar en las ortigas y en las esponjas marinas, que en verano se ven flotar en gran abundancia, sobre todo en el Océano... Después de este pedazo de carne, parió un monstruo que tenía el cuello largo y redondo, la nariz torcida y curvada, los ojos terribles y brillantes, la cola puntiaguda y los pies rapidísimos. En cuanto este monstruo salió y vio la luz, inmediatamente comenzó a chillar, y emitiendo espantosas voces corría por toda la habitación buscando dónde esconderse. Pero las mujeres que estaban allí presentes cogieron las almohadas y arrojándoselas encima lo ahogaron.



Fortunio Liceti,
De monstribus, 1668,
Pavia, Frambotti

Caspar Schott,
Physica curiosa,
Würzburg, Endter,
1662

Ulises Aldrovandi,
*Monstrum marinum
rudimenta habitus
episcopi referens*, en
Monstrorum historia,
1698, Bolonia, Ferroni



Ulises Aldrovandi,
*Monstrum marinum
humana facie*, en
Monstrorum historia,
1698, Bolonia, Ferroni

En estos mismos siglos, la cultura fue familiarizándose con el interior del cuerpo humano. Aunque los primeros experimentos anatómicos habían comenzado ya en el siglo XIV con Mondino de Liuzzi, es a partir del Renacimiento, y especialmente con el *De humani corporis fabrica* de Vesalio, dotado de espléndidas y horripilantes imágenes de seres despellejados, reducidos a esqueletos o a una mera red de nervios y de venas, cuando el arte se vuelve hacia los cuerpos seccionados en los anfiteatros, y una alucinante muestra de órganos internos triunfa de forma hiperrealista en los museos de cera anatómicos. En ellos se reproduce con indudable complacencia la *facies hippocratica* que anuncia la muerte en el rostro del moribundo, pero ahora la mueca del agonizante y los rasgos desfigurados de enfermos incurables excitan a pintores y escultores. En un fragmento de Schlegel (*Sobre el estudio de la poesía griega*, 1797) se sugiere que esta nueva atención a los aspectos menos agradables del cuerpo humano se aproxima en cierto modo al estilo de Shakespeare: «Igual que en la naturaleza, Shakespeare crea lo bello y lo feo sin separarlos y con la misma exuberante riqueza; ninguno de sus dramas es nunca enteramente bello, y la belleza nunca es el criterio que determina la estructura del conjunto. Igual que en la naturaleza, muy pocas veces una cosa bella está libre de escorias impuras (...) Shakespeare descarna sus objetos y penetra con el bisturí del cirujano en la desagradable putrefacción de los cadáveres morales».



Clemente Susini,
*Estatua de mujer joven
desmontable con
los aparatos
cardiorrespiratorio,
digestivo y urogenital
(Venerina)*, finales
del siglo XVIII, Bolonia,
Istituto di Anatomia
Umana

Página siguiente:

Gérard David,
*La desolladura de
Sisamnes*, 1498, Brujas,
Groeninge Museum

La facies hipocrática

Hipócrates

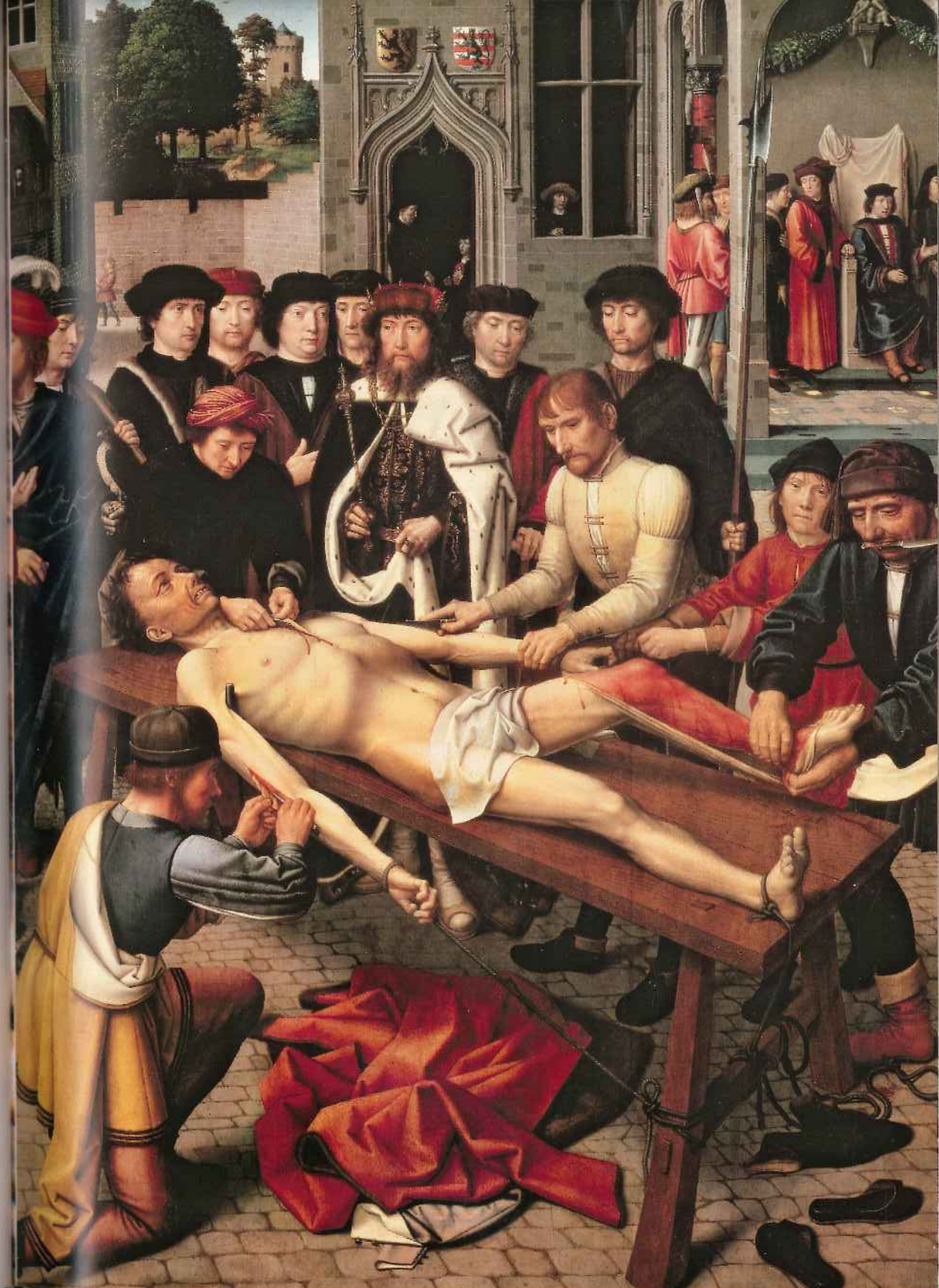
Prognostico, 2 (siglo IV a.C.)

En las enfermedades agudas siempre hay que llevar a cabo la observación de la siguiente manera: en primer lugar, si el rostro del enfermo es semejante al de las personas sanas, pero sobre todo si es semejante a sí mismo en condiciones normales, que sería el mejor caso, y lo contrario de su aspecto normal, lo más peligroso.

En este último caso se presentaría así: nariz afilada, ojos hundidos, sienes deprimidas, orejas frías y contraídas y con los lóbulos vueltos hacia fuera, la piel del rostro dura, tirante y reseca, el color del rostro amarillento u oscuro.

Así pues, si al principio de la enfermedad el rostro está así y no es posible aún conjeturar sobre la base de los demás síntomas, hay que preguntarle al enfermo si ha pasado noches insomne, si ha realizado evacuaciones muy líquidas, o si siente las punzadas del hambre. Y si responde afirmativamente a alguna de estas cuestiones, el mal se considera menos grave: estos estados entran en crisis en un día y una noche, si el rostro estaba así alterado por estas razones.

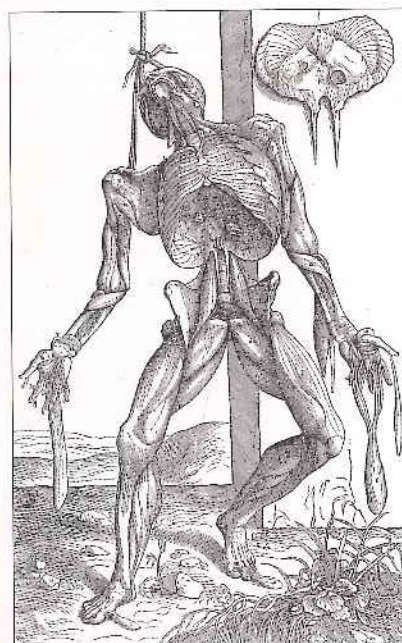
Pero si no confirma ninguna de estas, y no se recupera en el tiempo previsto, hay que saber que esto es un síntoma mortal. Si luego, aun durando la enfermedad más de tres días, el rostro presenta el mismo aspecto, deben plantearse las mismas preguntas que ya antes he indicado, y averiguar otros síntomas, en todo el cuerpo y en los ojos: si evitan el resplandor de la luz o lagrimean involuntariamente, o bizquean, o uno se vuelve más pequeño que el otro, si tienen el blanco enrojecido y lívido o aparecen venillas negras y legañas en torno a la pupila, si están inquietos o saltones o demasiado hundidos, si el color del rostro en general está alterado, todos estos signos han de considerarse negativos y funestos. También hay que observar la parte del ojo que es visible durante el sueño: si entre los párpados cerrados se entrevé algo del blanco, y no es ni por efecto de una diarrea o de un purgante ni por la costumbre del enfermo de dormir así, el síntoma es maligno y ciertamente mortal. Si luego, además de alguno de los otros síntomas, los párpados o los labios o la nariz se curvan o se ponen lívidos, hay que saber que se avecina la muerte.





Rembrandt, *Lecção de anatomia do doctor Nicolaes Tulp*, 1632, La Haya, Mauritshuis

Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, 1568, Venécia, Criegher



Página siguiente:

William Hogarth, *La recompensa de la crueldad*, en *Las cuatro fases de la crueldad*, tabla IV, 1799, París, Musée d'Histoire de la Médecine

Páginas 254-255:

Gaetano Zumbo, *La Peste*, 1691-1694, Florencia, Museo della Specola

La autopsia

Charles Baudelaire, *Hogarth* (1861)
Uno de los más extraños [grabados] es sin duda el que nos muestra un cadáver aplastado, rígido, estirado sobre la mesa de anatomía. Sobre una polea, o un mecanismo similar fijado al techo, se separan las vísceras del muerto libertino. Este muerto es horrible, y nada puede contrastar tan extrañamente con su cadáver, más cadavérico que ninguno, que los altos, alargados, delgados o redondeados rostros de todos esos doctores británicos, oprimidos por sus monstruosas pelucas rizadas. En una esquina, un perro introduce ávidamente el hocico en un cubo y roba algún despojo humano. Hogarth, ¡el funeral de la comicidad! Preferiría decir la comicidad del funeral. Ese perro antropófago siempre me ha hecho pensar en el cerdo histórico que se emborrachaba con la sangre del desgraciado Fualdès, mientras un organillo interpretaba, por así decir, la misa fúnebre del agonizante.





Joseph Adams,
*Observations on morbid
poisons, Chronic and
acute... the first
comprehending syphilis,
yarus, sivvens,
elephantiasis*, 1803,
Londres, Callow



La sífilis

Karl Rosenkranz

Estética de lo feo (1853)

La enfermedad es causa de fealdad cuando implica la deformación de los huesos, esqueleto y músculos, como la tumefacción de los huesos en la sífilis, en las úlceras gangrenosas. Lo es siempre cuando tiñe la piel como en la ictericia, cuando cubre la piel de exantemas como en la escarlatina, en la peste, en ciertas formas de sífilis, en la lepra, en el herpes, en el tracoma. Las deformidades más horribles las provoca sin duda la sífilis, porque no solo causa erupciones cutáneas nauseabundas, sino también llagas putrescentes y destrucción de los huesos. Exantemas y abscesos son comparables al gusano de la arena, que excava sus túneles bajo la piel; son, en cierta medida, individuos parasitarios, cuya existencia contradice la naturaleza del organismo como unidad y en la que se desintegra. La visión de semejante contradicción es, pues, en extremo desagradable. La enfermedad es causa de

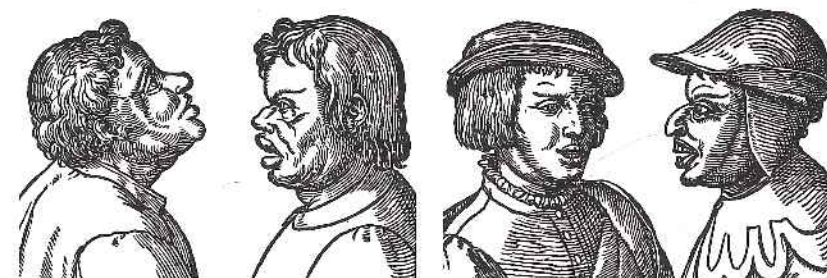
fealdad cuando modifica sobremanera la forma: es también el caso de la hidropesía, de la timpanitis y otras enfermedades similares. No lo es cuando, en la caquexia, en la tuberculosis, en los estados febriles, le da al organismo aquel color trascendente que le da un aspecto etéreo. La delgadez, la mirada ardiente, las mejillas pálidas o enrojecidas por la fiebre del enfermo permiten intuir de forma más inmediata la esencia del espíritu. Entonces el espíritu está ya como separado del organismo. Habita aún en él, pero solo para convertirlo en puro signo. El cuerpo con su transparente «morbidez» ya no tiene significado por sí mismo, es en todo expresión del espíritu que se aleja de él, independiente de la naturaleza. ¿Qué espectáculo más luminoso ofrecen una niña o un jovencito en el lecho de muerte, víctimas de la tuberculosis! No hallamos nada semejante entre los animales. Por los mismos motivos, no puede decirse que la muerte siempre produzca un afeamiento de los rasgos del rostro: puede incluso dejar tras de sí una expresión bella, feliz.

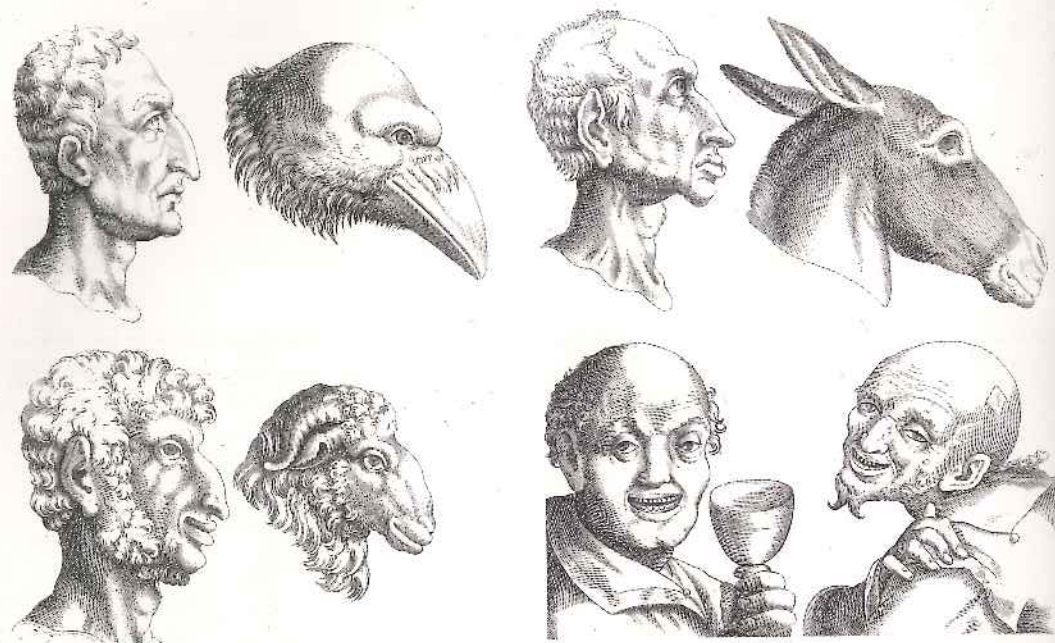
2. La fisiognómica



En una historia de la fealdad, constituyen un capítulo importante los avatares de la fisiognómica, pseudociencia que asociaba los rasgos del rostro (y la forma de otros órganos) a características y disposiciones morales. Ya Aristóteles (*Analíticos Primeros*, II, 70b), al recordar que las grandes extremidades son el signo externo del valor del león, concluía que un hombre con los pies grandes forzosamente había de ser valiente. En el Renacimiento, Barthélemy Coclès (*Physiognomonie*, 1533) dibujaba frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos, y hasta representaba la barba típica de un individuo brutal y dominador; Giovanni di Indagine (*Chiromanzia*, 1549) mostraba que los hombres crueles tenían los dientes salidos y que por los ojos se reconocía a los individuos lujuriosos, traidores y mentirosos. **Giovan Battista Della Porta**, en *De humana physiognomia* (1586), compara los rostros de distintos animales con rostros humanos y nos ha dejado imágenes fascinantes de hombre-oveja, hombre-león y hombre-asno, basándose en la convicción filosófica de que el poder divino manifiesta su sabiduría reguladora también en los rasgos físicos y estableciendo analogías entre el mundo humano y el mundo animal. Y, convencido de que existían sutiles armonías entre cuerpo y alma y de que la virtud embellecía mientras que el vicio deformaba, Johann Kaspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, 1775-1778) examinaba asimismo las facciones de personajes históricos.

*Bouches d'hommes
audacieux, téméraires,
impudiques et menteurs.*
gravé par le Petit Bernard.
Jean d'Indagine,
Chiromante, 1549, Lyon





Los temperamentos y el alma

Giovan Battista Della Porta
De humana phisognomia, I, 6
(1586)

Los signos de la complexión fría son carecer de cabello, ser gordo y tener la carne fría al tacto; la carne y el cabello rojos; y cuando son muy fríos, un color lívido; algunos lo llaman pálido. En otro lugar: las venas estrechas, los ojos blanquecinos. Otros añaden que crecen lentamente; la respiración dificultosa e imperceptible; la voz firme y aguda; de andar lento; comen poco... Los cabellos sueltos, largos, finos y débiles (...) Los signos del temperamento húmedo: el cuerpo entrado en carnes, blando, liso, las junturas ocultas; que duermen poco; las partes que suelen ser peludas, con poco pelo; los ojos de lágrima fácil; los cabellos de color rubio. En otra parte: los ojos blanquecinos; de naturaleza débiles; las junturas y fosas ocultas; con poca fuerza, que no padecen fatiga, pero que de repente se encuentran cansados; corpulentos, débiles, sin pelo; y que duermen mucho.

Cabeza puntiaguda

Giovan Battista Della Porta
De humana phisognomia, II, 1 (1610)
Polemón y Adamancio atribuyen a la figura del tonto insensato una cabeza estrecha y puntiaguda. Y los que tienen la cabeza puntiaguda no tienen vergüenza. Alberto con bastante crudeza: la cabeza de una longitud impudicamente excesiva es signo de descaro, y en la parte de delante, de insolencia. Y si cabe compararlo con algún animal, se parece a los pájaros de uñas curvadas. Pero yo creo que estos pájaros de uñas curvadas son los cuervos y las codornices, que tienen la cabeza puntiaguda y son sumamente llamativos.

Frente redonda alta

Giovan Battista Della Porta
De humana phisognomia, II, 1 (1610)
Los que tienen la frente redonda y alta son estúpidos, por parecerse al ingenio del Asno, como dice Aristóteles en su *Fisonomía*. Y si alguno mira la frente asnal la verá alta, redonda y gibosa (...) Y a la figura del ignorante le atribuye no solo una frente redonda, sino

grande y carnosa. Polemón y Adamancio, ilustrísimos fisónomos, a fin de que nadie se engañase, utilizaron muchas palabras claras: la frente gibosa, alta, redonda es signo de hombre estúpido e ignorante. Y a la idea del ignorante le atribuyen la frente redonda. Alberto: la frente redonda alta es signo de estupidez.

Los labios gruesos

Giovan Battista Della Porta
De humana phisognomia, II, 12 (1610)
Los labios gruesos son signo de estupidez, como escribió Aristóteles y Alejandro. Polemón, al final de su libro: los labios grandes demuestran ignorancia. El Conciliador: los labios grandes son signo de tontería e ignorancia. Por estos labios fueron llamados así los Labiones y Quilones. Esopo tuvo los labios gruesos y prominentes, como dice el Planude. Los que tienen los labios gruesos (...) se consideran ignorantes, porque así son los del asno, del simio. En los asnos y en los simios los labios inferiores son más prominentes que los superiores.



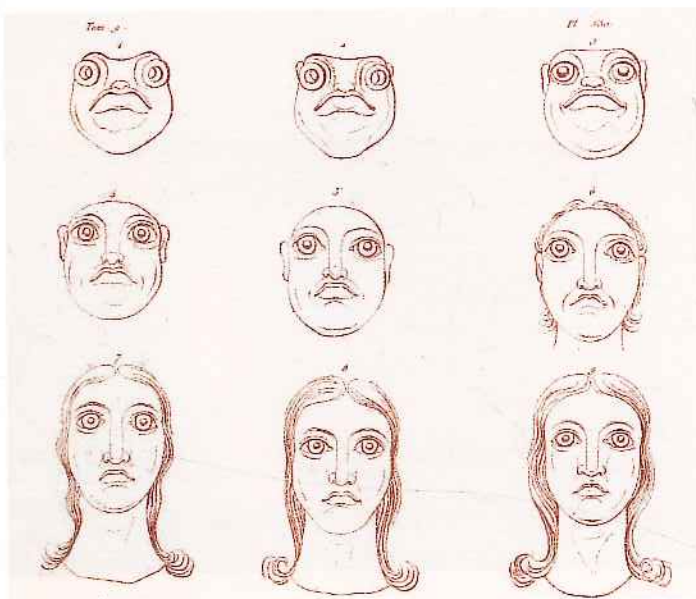
Agostino Carracci,
*Arrigo el velloso,
Pedro el loco y Amón
el enano*, 1598-1600,
Nápoles, Museo di
Capodimonte

Página anterior:

Giovan Battista Della
Porta, *De humana
phisognomonía*, 1586,
Vico Equense, Cacchio

En aquel mismo siglo aparece la *frenología* de Franz Joseph Gall: todas las facultades mentales, los instintos y los sentimientos tienen su representación en la superficie del cerebro y, por ejemplo, los que poseen cualidades mnemotécnicas destacadas tienen el cráneo redondo con ojos en la superficie y distantes uno del otro. Gall a su manera anticipaba la investigación sobre las localizaciones cerebrales, aunque iba en busca de *protuberancias craneales* que expresaran la prevalencia de una u otra facultad. Acusado de materialismo, en torno a su propuesta surgieron debates científicos y filosóficos, y Hegel, en la *Fenomenología del espíritu* (1807), observaba sarcásticamente: «La frenología natural no piensa tan solo que un hombre sagaz ha de tener detrás de las orejas una protuberancia del tamaño de un puño, sino también que la mujer infiel ha de tener, no en ella sino en su consorte legítimo, protuberancias frontales». Hegel admitía que la forma del cráneo a lo sumo establece una predisposición inicial, pero negaba que pudiese dominar sobre la actividad espiritual, la única fuerza activa capaz de determinar el cerebro donde tiene su sede. Tanto Gall como Hegel exageraban en la defensa unilateral de sus posiciones, pero hay que reconocerle a Hegel el mérito de haber intuido que, si se toman demasiado en serio los rasgos fisonómicos, se puede llegar a marcar de forma irremediable a un individuo o una raza.

Imagen reproducida de Gaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physiognomie*, tomo IX, 1735, París, Depelafol



El reo-nato

Cesare Lombroso
L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria, III, 1 (1876)

Muchos de los rasgos que presentan los hombres salvajes, las razas de color, aparecen con gran frecuencia entre los delincuentes natos. Tales serían, por ejemplo, la escasez de pelo, la exigua capacidad craneal, la frente hundida, los senos frontales muy desarrollados, la mayor frecuencia de los huesos wormianos, especialmente epactales, las sinostosis precoces, especialmente frontales, la prominencia de la línea arqueada del temporal, la simplicidad de las suturas, el mayor grosor de los huesos del cráneo, el enorme desarrollo de las mandíbulas y de los pómulos, el prognatismo, la oblicuidad de las órbitas, la piel más oscura, el cabello más espeso y rizado, las orejas voluminosas; añádanse el apéndice

lemuriano, las anomalías de la oreja, el aumento de volumen de los huesos faciales, el diastema dental, la gran agilidad, la falta de sensibilidad en el tacto y en el dolor, la buena agudeza visual, la disvulnerabilidad, la torpeza en los afectos, la precocidad en los placeres venéreos y en el vino, y la pasión exagerada por estos, la mayor semejanza entre ambos sexos (...), la menor capacidad de enmienda en las mujeres (Spencer), la escasa sensibilidad al dolor, la total insensibilidad moral, la apatía, la ausencia de remordimientos, la impulsividad, la excitabilidad físico-psíquica y sobre todo la imprevisión, que a veces se confunde con el valor, y el valor que alterna con la vileza, la enorme vanidad y la pasión por el juego de los alcohólicos o de sus subrogados, las pasiones tan fugaces como violentas, la facilidad para la superstición, la susceptibilidad exagerada del propio yo y hasta el concepto relativo de la divinidad y de la moral.

Distintos tipos de criminal, en Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, 1876, Turín, Fratelli Bocca



No obstante, en el positivista siglo XIX triunfan en el terreno de la antropología criminal las ideas de **Cesare Lombroso**, que en *El hombre delinquente* pretendía demostrar que los rasgos de la personalidad criminal siempre iban asociados a anomalías somáticas. Lombroso no llegó a la simplificación de afirmar que el feo siempre es delincuente, pero asociaba los estigmas físicos a estigmas morales, con argumentos pretendidamente científicos. Es fácil, al menos en la divulgación popular de estas teorías, no tener en cuenta que muchas taras físicas se encontraban con mayor frecuencia en clases sociales oprimidas por la mala alimentación y otras enfermedades, y que obviamente entre estos marginados se producen más comportamientos asociales. De ahí a promover el prejuicio de que «el que es feo es malo por naturaleza» solo hay un paso.

Por no hablar del paso siguiente, por el que se vuelven feos y malos, incluso en la literatura popular, todos los parias que la sociedad no consigue integrar y domar o no pretende redimir, como ya observaba **Nietzsche** a propósito de Sócrates. Es el caso de los pobres –véase el despiadado retrato que hace **De Amicis** del pequeño lumpemproletario Franti–, de los homosexuales (véase **Foucault**), de los dementes y, marcadas inexorablemente por su vicio, de las prostitutas (véase **Mastriani**) y de las ladronas (véase **Rosenkranz**).



Hugh Welch Diamond,
Retrato de loco,
c. 1852-1853, París,
Musée d'Orsay

Thomas Couture,
El loco, siglo XIX, Dijon,
Musée Magnin

El nacimiento del homosexual

Michèle Foucault

La voluntad de saber, II, 2, 2 (1976)

El homosexual del siglo XIX... se ha convertido en un personaje: un pasado, una historia, y una infancia, un carácter, una forma de vida; una morfología incluso, con una anatomía indiscreta, y tal vez una fisiología misteriosa. Nada de lo que es globalmente escapa a su homosexualidad, que está presente en él en todas partes: subyace a todas sus actitudes porque es su principio insidioso e indefinidamente activo; inscrita sin pudor en su rostro y en su cuerpo porque es un secreto que se traiciona siempre. Le es consustancial más como una naturaleza específica que como un pecado de conducta (...) La homosexualidad apareció como una de las formas de la sexualidad cuando pasó de ser la práctica de la sodomía a una especie de androginia interior, un hermafroditismo del alma. El sodomita era un reincidente, el homosexual es ya una especie.

Fisiognómica nietzscheana

Friedrich Nietzsche

«El problema de Sócrates», en *Grepúsculo de los ídolos* (1889)

Sócrates pertenecía, por su ascendencia, a lo más bajo del pueblo: Sócrates era plebe.



Se sabe, incluso se ve todavía, qué feo era (...) Con bastante frecuencia, la fealdad es expresión de una evolución cruzada, estorbada por el cruce. En otros casos aparece como una evolución descendente. Los antropólogos entre los criminalistas nos dicen que el criminal típico es feo: *Monstrum in fronte, monstrum in animo*. Pero el criminal es un *décadent*. ¿Era Sócrates un criminal típico? Al menos no estaría en contradicción con esto aquel famoso juicio de un fisonomista, que tan chocante pareció a los amigos de Sócrates. Un extranjero que entendía de rostros, pasando por Atenas, le dijo a Sócrates a la cara que era un *monstrum*, que escondía en su interior todos los vicios y apetitos malos. Y Sócrates se limitó a responder: «¿Usted me conoce, señor mío?». No solo el desenfreno y la anarquía confesados de los instintos son un indicio de *décadence* en Sócrates: también son la superfetación de lo lógico y aquella *maldad de raquítico* que lo distingue. No olvidemos tampoco aquellas alucinaciones acústicas a las que, con el nombre de «demon de Sócrates», se les ha dado una interpretación religiosa. En él todo es exagerado, *buffo*, caricatura, todo es a la vez oculto, lleno de segundas intenciones, subterráneo.

Las ladronas

Karl Rosenkranz

Estética de lo feo (1853)

En las ladronas se nota una mirada insegura, huidiza, con un movimiento lateral que los franceses llaman (del latín *fur*) *furteter*. Cuando se visitan grandes instituciones carcelarias y se penetra en el pabellón donde a veces se reúnen entre sesenta y cien ladronas, se puede percibir esa mirada especial del ojo malicioso y al acecho, característica de esa clase de personas. La fealdad se vuelve naturalmente aun cuando se desea el mal en sí y por sí (...) El desdén ocasional del vicio puede tener a menudo una expresión mucho más desagradable y cruda que el mal por antonomasia, que en su negatividad es, desde el principio, un todo. El vicio grosero es evidente en su unilateralidad; la profundidad —o mejor dicho, la no profundidad— del mal absoluto penetra con su intensidad el carácter y el rostro en igual medida, y puede existir incluso sin dar ocasión ni materia especiales a la justicia criminal.

La prostituta

Francesco Mastriani

I vermi, 1896

Esta muchacha reunía en su persona todos los rasgos físicos y morales que caracterizan al tipo de la prostituta, rasgos que se encuentran en el noventa por ciento de los individuos de esta desgraciada especie. Rasgos físicos: hemos dicho que era de complexión correcta. Y hay que observar que en estas infelices criaturas la obesidad no aparece (generalmente en la clase que vive con desahogo) hasta los veinticinco o treinta años (...)

La voz... ¡Oh! La voz sí que traiciona a la mujer desgraciadamente caída en la

prostitución... Veis a una jovencita de bellas facciones, en la que parece leerse el angélico candor de la virginidad (...) Pues bien, escuchad su voz. En un momento caerá el velo de la ilusión; ¡desaparecerá la imagen de la virginidad! En la gentil y modesta muchacha descubriréis a la meretriz. La voz, la voz por sí sola os indicará a qué clase de mujeres pertenece la muchacha. *La ronquera de la voz*: este es el rasgo peculiar de estas infelices. «Ya no es —dice el mencionado Duchatelet— aquel metal de voz que tanto encanto añade a las zalamerías de las mujeres: de sus bocas solo salen sonidos roncós y discordes que hieren los oídos, y que apenas podría imitar un carretero.» Es cierto que esta característica se encuentra con mayor frecuencia en las mujeres de las clases más bajas; pero si bien en estas está más desarrollada y es más evidente, no es menos notable también en aquellas jovencitas que la aristocracia del vicio coloca en los más espléndidos y lujosos casinos (...)

Ojos grises. Este es el color de los ojos que con más frecuencia se observa en estas desventuradas criaturas.

Los sodomitas,
Dante Alighieri,
Divina Comedia,
ms. 597, folio 114,3
canto XV, 1328-1330,
Chantilly, Musée Condé





Émile Bayard Mattia,
en Hector Malot,
Sans famille, París,
Hertzel, 1880

Página siguiente:

Medardo Rosso, *Niño
enfermo*, Dresde,
Skulpturensammlung,
Staatliche
Kunstsammlungen

Pobre y malo

Edmondo De Amicis
Corazón

(25 de octubre, martes) También es un tipo curioso mi vecino de la izquierda, Stardi, menudo y macizo, sin cuello, un gruñón que no habla con nadie, y parece que no se entera mucho, pero atiende al maestro sin pestañear, con el ceño fruncido y los dientes apretados: y si le hacen alguna pregunta cuando habla el maestro, la primera y la segunda vez no responde, a la tercera da una patada. Tiene a su lado a un descarado, un individuo llamado Franti, que ya fue expulsado de otra escuela (...)
(21 de enero, sábado) Solo una persona podía reír mientras Derossi explicaba los funerales del rey, y fue precisamente Franti. Lo detesto. Es malo. Cuando viene un padre a la escuela a echar una bronca a su hijo, él disfruta; cuando alguien llora, él ríe. Tiembla ante Garrone, y pega al pequeño albañil porque es menudo; tortura a Crossi porque tiene un brazo inútil; se burla de Precossi, a quien todos respetan: hasta se ríe de Robetti, el de segundo, que anda con muletas por haber salvado a un niño. Provoca a los que son más débiles que él, y cuando se lían a puñetazos, se enfurece y procura hacer el mayor daño posible. Hay algo que repugna en esa frente baja, en esos ojos torvos, casi ocultos bajo la visera de su gorra de hule. No respeta nada, se ríe en la cara del maestro, roba cuando puede, niega con toda desfachatez, siempre está peleando con alguien, lleva a la escuela alfileres para pinchar a los vecinos, se arranca los botones de la chaqueta y

arranca los de los demás, y luego se los juega, y tiene la carpeta, los cuadernos y los libros arrugados, rotos, sucios; su regla está mellada y la pluma mordisqueada; se come las uñas y lleva la ropa cubierta de lamparones y de rotos, consecuencia de las peleas. Dicen que su madre está enferma de los disgustos que le da, y que su padre lo ha echado de casa ya tres veces; su madre viene de vez en cuando a preguntar por él y se marcha siempre llorando. Odia la escuela, odia a los compañeros, odia al maestro. El maestro a veces finge no ver sus fechorías, y él se porta aún peor. Intentó corregirle por las buenas y él se burló. Le dijo palabras terribles, y él se cubrió la cara con las manos, como si estuviera llorando, pero se reía. Fue expulsado tres días de la escuela, y volvió más granuja y más insolente que antes. Derossi le dijo un día: «Para ya, no ves que haces sufrir al maestro», y él le amenazó con clavarle un clavo en la barriga. Esta mañana ha hecho que lo expulsaran como a un perro. Mientras el maestro entregaba a Garrone el borrador de *El tamborcillo sardo* (...), Franti ha tirado un petardo que ha explotado con gran estruendo en toda la escuela. (...) El maestro se ha puesto en pie de un salto y ha gritado: «¡Franti! ¡Fuera de la escuela!». Él ha respondido: «¡No he sido yo!», pero se reía. Y el maestro ha repetido: «¡Fuera!». «No pienso moverme», ha replicado. Entonces el maestro ha perdido los estribos, lo ha agarrado por el brazo y lo ha arrancado del pupitre. Franti se debatía, le rechinaban los dientes (...). El maestro lo ha llevado casi en volandas al director.



Mataban a los niños

Geoffrey Chaucer

Cuentos de Canterbury, VII, cuento de la priora

Este niño iba siempre cantando alegremente *Alma Redemptoris* cuando, al ir o al venir, atravesaba el gueto, pues la dulzura de la Madre de Jesucristo había traspasado tanto su corazón, que no podía contenerse de cantar alabanzas en su honor mientras iba de camino. Pero nuestro primer enemigo, la serpiente de Satanás, que ha construido su nido de avispas en el corazón de cada judío, se encolerizó y gritó: «¡Oh pueblo judío! ¿Os parece bien que un muchacho como este deba andar por donde le plazca, mostrándoos su desprecio al cantar canciones que insultan vuestra fe?». Desde entonces, los judíos empezaron a conspirar para mandar al niño fuera de este mundo. Para ello contrataron a un asesino, un hombre que tenía un escondite secreto en una callejuela. Cuando el muchachito pasó, este infame judío le agarró con fuerza, le cortó el cuello y lo arrojó a un pozo seco. Sí, lo echó a un pozo negro en el que los judíos vacían sus intestinos. Pero ¿de qué puede aprovechar vuestra malicia, oh condenada raza de nuevos Herodes? El crimen se descubrirá, esto es cierto, y precisamente en el lugar que servirá

para aumentar la gloria de Dios. La sangre clama contra vuestro perverso crimen (...) Con el cuello cortado, esta gema y esmeralda de castidad, este brillante rubí de entre los mártires, empezó a cantar *Alma Redemptoris* con voz tan fuerte, que todo el lugar resonó.

Los cristianos que pasaban por la calle se agolparon a mirar maravillados. A toda prisa mandaron a buscar al preboste. Este vino de inmediato, y después de haber alabado a Jesucristo, rey de los cielos, y a su Madre, gloria de la especie humana, ordenó que se atase a los judíos. Con lamentaciones que acongojaban, subieron al niño, que seguía cantando su canción, y le llevaron en solemne procesión a una abadía cercana. Su madre se hallaba caída junto al féretro, sin fuerzas, como una segunda Raquel, y la gente trataba en vano de apartarla de él. Después, el preboste dispuso que cada uno de los judíos que habían intervenido en el crimen fuese torturado y ejecutado de forma vergonzosa, pues no quería tolerar una semejante maldad de índole tan abominable en su jurisdicción. «El mal debe recibir su pago debido.» Por eso los hizo descuartizar con caballos salvajes y luego ser colgados de acuerdo con la ley. Durante todo este tiempo el niño inocente yacía en su féretro ante el altar mayor mientras se cantaba la misa.

No obstante, donde la identificación entre fealdad y maldad ha llegado a límites inconcebibles ha sido, a lo largo de los siglos, en el análisis de los rasgos del judío. No podemos esbozar aquí una historia del antisemitismo, desde las primeras condenas cristianas de los «pérfidos judíos» al antisemitismo popular que va de los pogromos medievales durante las Cruzadas a los modernos en los países eslavos. Todo comenzó por un «antijudaísmo» de carácter religioso, y no solo por parte de la Iglesia de Roma, porque también Lutero (en *Sobre los judíos y sus mentiras*, de 1543) se había mostrado despiadado con los judíos, a los que sin embargo unos años antes había confiado en convertir en masa al protestantismo; pero el antijudaísmo religioso se fundió gradualmente con un antisemitismo de carácter étnico contra los judíos instalados en Europa tras la diáspora y, más aún, tras su expulsión de España, coincidiendo con la expulsión de los moros en 1492.

Hablando de un texto antisemita como el cuento de la priora en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, se ha recordado que los judíos habían sido expulsados de Inglaterra en 1290 (y no pudieron regresar hasta la época de Cromwell), de modo que Chaucer nunca pudo conocer a un



Gino Boccasile,
postal antisemita de
propaganda fascista,
1943-1944

judío. Es cierto que viajó mucho, pero sin duda su público reaccionaba ante un mero estereotipo, como los que encontramos en *El judío de Malta* de Marlowe, en el *Mercader de Venecia* de Shakespeare, e incluso en los textos de un autor «ilustrado» como el abad Grégoire y, en la novela del siglo XIX, en el Fagin del *Oliver Twist* de Dickens.

No obstante, mucho más feroz fue (en los siglos XIX y XX) el antisemitismo basado en el concepto, pretendidamente «científico», de raza. Léanse por orden los textos de Wagner (se ha formulado la hipótesis de que también fue concebido sobre el estereotipo del judío el malvado enano Mime de la *tetralogía*, que fue representado con rasgos judíos por ilustradores como Rackham), de Hitler, de Céline, de la revista fascista *La difesa della razza*, para ver que en el rencor visceral con que se enumeran las características de este enemigo se manifiestan evidentes taras psicológicas y complejos no resueltos por parte de quien lo describe.

El rostro, la voz, los gestos del «feo» judío se convierten (y esta vez en serio) en signos inequívocos de la deformidad moral del antisemita. Dando la vuelta a la frase de Brecht, el odio contra la justicia «desfigura los rasgos».

El judío de los ilustrados

Baptiste-Henri Grégoire

Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs (1788)

En general, tienen el rostro lívido, la nariz curvada, los ojos hundidos, el mentón prominente y los músculos constrictores de la boca muy pronunciados... Añádase a esto que los judíos son propensos a enfermedades que indican corrupción en la masa de la sangre, como antes la lepra y hoy el escorbuto, que le es afín, las escrófulas, los flujos de sangre, etc. (...) Se dice que los judíos despiden constantemente mal olor (...) Otros atribuyen estos efectos al consumo frecuente de verduras de olor penetrante, como la cebolla o el ajo, y alguno habla también de la carne de carnero, otros afirman incluso que es la carne de oca, uno de sus alimentos preferidos, la que los vuelve lívidos y atrabiliarios, dado que este alimento es rico en azúcares ordinarios y viscosos.

El judío de Wagner

Richard Wagner

El judaísmo en la música (1850)

En el aspecto externo del judío hay algo extranjero que repugna más que cualquier otra cosa; con un hombre que presenta semejante aspecto no queremos tener nada en común (...) Nos resulta imposible imaginar sobre la escena a un personaje antiguo o moderno, ya sea un héroe o un enamorado, representado por un judío sin sentirnos involuntariamente turbados por lo que hay de inconveniente, y hasta de ridículo, en semejante representación (...) El hombre cuyo aspecto consideramos impropio para una representación artística, no porque encarne a uno u otro personaje sino a causa de su raza, debemos considerarlo incapaz de producir cualquier obra de arte que tenga su origen en la propia naturaleza del hombre (...) Pero lo que más nos repugna es el acento peculiar que caracteriza el habla de los judíos (...) A nuestro oído le irritan especialmente los sonidos agudos, silbantes, estridentes de este idioma. Los judíos utilizan las palabras y construyen las frases de manera contraria al espíritu de nuestra lengua nacional (...) Al escucharlos, sin darnos cuenta prestamos más atención a su forma de hablar que a lo que dicen. Este aspecto

es de la mayor importancia para explicar la impresión que nos causan sobre todo las obras musicales de los judíos. Al oír hablar al judío, nos irrita a pesar nuestro la ausencia en su discurso de toda expresión auténticamente humana (...) Es natural que la aridez congénita del carácter judío que tan antipática nos resulta halle su máxima expresión en el canto, que es la expresión más viva y más auténtica de la sensibilidad individual. Al judío se le podría reconocer aptitud artística para cualquier otro arte que para el canto, que parece haberle sido negado por la propia naturaleza.

El judío de Hitler

Adolf Hitler

Mein Kampf, 2, 2 (1925)

En los jóvenes, la forma de vestir ha de estar al servicio de la educación. El joven que en verano pasea con pantalones largos, tapado hasta el cuello, pierde ya con su forma de vestir el impulso a la educación física (...) La muchacha ha de aprender a conocer a su caballero. Si hoy en día la perfección corporal no hubiese pasado a segunda línea debido a nuestra forma de vestir descuidada, no sería posible que centenares de muchachas fuesen seducidas por repugnantes bastardos judíos de piernas torcidas.

El ojo del judío

Doctor Celticus

Les 19 tares corporelles visibles pour reconnaître le juif (1903)

El ojo del judío es muy peculiar. Si es cierto que es el espejo del alma, entonces habrá que decir que el alma del judío es muy astuta o muy perversa; no existen, de hecho, ojos más apagados o más brillantes que los de los judíos, según las ocasiones... Sus párpados siempre están muy hinchados. El ojo del judío, cerca de los veinte años, se dobla, en sus comisuras, en miles de pequeñas arrugas que se acentúan con la edad, de forma que parece que el judío esté siempre riéndose y, por muy joven que sea, parece mustio como un anciano. Mirando fotografías de judíos, cualquiera se puede dar cuenta fácilmente de esta peculiaridad. A este tipo de ojo yo le llamo «ojo de sapo», porque, además, el judío tienen algo de sapo. No quisiera de todas formas calumniar aquí este pequeño animal pustuloso que tantos



Josef Fenneker,
Pogrom, póster, 1919,
Berlín, Deutsches
Historisches Museum

servicios ofrece a la agricultura y a la jardinería. EL ojo del judío es relampagueante. Cuando el judío se ríe o sonríe, los párpados hinchados se acercan al punto de dejar solo una línea imperceptible y muy brillante, signo de agudeza y de astucia –dicen los expertos de fisiognómica–, y, añadiría yo, de lujuria...

El judío del racismo fascista

George Montandon

La difesa della razza, III, 21-22 «Da che cosa si riconoscono gli ebrei?» (1940)

¿Cuáles son los rasgos del tipo judío? –Una nariz de curva muy pronunciada, diferente según los individuos, a menudo con un tabique nasal prominente, y con aletas muy móviles. En algunos individuos del sur y este de Europa, el perfil de pico de buitre es tan acentuado

que se diría que es un tipo seleccionado (...)

–Labios carnosos, de los que el inferior sobresale a menudo, a veces de forma muy pronunciada; ojos poco hundidos en las órbitas, normalmente más húmedos, más pantanosos que los de los otros tipos, y una hendidura craneal menos abierta. (...)

–Rasgos menos frecuentes y menos decisivos, en el tipo judío, son: cabellos lanudos (...) y, en cuanto al cuerpo: los hombros ligeramente encorvados, los pies planos, por no hablar de actitudes como: el gesto rapaz; el andar desgarrado.

La redención romántica de lo feo

1. La filosofía de lo feo



El primer ejemplo de reflexión estética total sobre lo feo es el *Laocoonte* de **Lessing** (1766). El conjunto escultórico del Laocoonte (del siglo I a.C.) representa el momento en que el sacerdote troyano, que había intentado advertir a sus compatriotas del engaño que contenía el caballo, es devorado, junto con sus hijos, por dos horribles serpientes enviadas por Minerva. La referencia inevitable era el relato de Virgilio en el libro segundo de la *Eneida*, donde los monstruos laceran las carnes de los dos jóvenes y rodean al infeliz entre sus anillos mientras él, intentando liberarse del abrazo mortal, lanza gritos atroces como un toro degollado. Winckelmann (*Reflexiones sobre la imitación del arte*, 1755) observó, en apoyo de su poética neoclásica, que la estatua expresaba el dolor de Laocoonte de una forma clásicamente comedida, con «un murmullo contenido y angustioso». Lessing tendía, en cambio, a atribuir la diferencia entre la representación poética y la escultórica al hecho de que la poesía, arte del tiempo, se expresa describiendo una acción, en cuyo transcurso se pueden evocar hechos repugnantes sin ponerlos en evidencia de forma insostenible, mientras que la escultura (como la pintura, arte del espacio) solo puede representar un instante, y al fijarlo no puede mostrar un rostro descompuesto de forma desagradable, porque la violencia deformadora del dolor físico no podría conciliarse con la belleza de la representación. Ahora bien, más que el núcleo del debate lo que nos interesa aquí es que Lessing, para defender su tesis, elabora una compleja fenomenología de lo feo, analizando sus distintas expresiones en las diferentes artes y reflexionando sobre la dificultad de representar artísticamente lo que provoca repulsión.

Laocoonte,
50 a.C., Roma,
Musei Vaticani

Feo poético y feo pictórico

Gothold Ephraim Lessing

Laocoonte (1766)

El poeta se sirve de la fealdad de las formas: ¿qué uso se le permite al pintor? La pintura, como arte imitativo, puede expresar la fealdad: la pintura como arte bello no puede expresarla. En el primer caso, todos los objetos visibles le pertenecen; en el segundo, solo incluye aquellos objetos visibles que suscitan sensaciones placenteras (...)

Dado, pues, que la fealdad de las formas no puede ser en sí y por sí un tema de la pintura como arte bello, porque la sensación que suscita es desagradable y no del tipo de sensaciones desagradables que se transforman en placenteras gracias a la imitación, se trataría de ver si puede ser útil a la pintura, como lo es a la poesía, para reforzar otras sensaciones. ¿Puede la pintura servirse de formas feas para lograr lo ridículo y lo terrible? No quiero arriesgarme a responder inmediatamente con un no. Es innegable que la fealdad inocua puede llegar a ser ridícula incluso en pintura; especialmente cuando va asociada a ella una afectación de gracia y de respeto. Pero es

igualmente innegable que la fealdad dañina, tal como se encuentra en la naturaleza, también en el cuadro suscita terror; y que ese ridículo y ese terror, que son ya sentimientos mezclados, obtienen gracias a la imitación un nuevo grado de penetración y de deleite.

Debo señalar no obstante que, a pesar de esto, la pintura no se halla en la misma situación que la poesía. En la poesía, como ya he destacado, la fealdad de la forma, por medio de la transformación de sus partes coexistentes en progresivas, pierde casi totalmente su efecto repugnante; desde este punto de vista, deja por así decir de ser fealdad y puede unirse mucho más íntimamente a otras apariencias para producir un nuevo efecto especial. En pintura, en cambio, la fealdad tiene todas sus fuerzas indivisas, y produce un efecto tan fuerte como en la naturaleza. La fealdad inocua no puede, por tanto, seguir siendo ridícula durante mucho tiempo: el sentimiento desagradable domina, y lo que en los primeros momentos era grotesco pasa a ser después desagradable. Lo mismo ocurre con la fealdad dañina; lo terrible se pierde poco a poco, y queda solo e inmutable lo informe.

Por otra parte, en el mismo siglo surgen las reflexiones sobre lo sublime, que imponen un giro radical a la forma de considerar lo feo, lo desagradable e incluso lo horrendo. El tema de lo sublime lo había propuesto en la época helenística el Pseudo Longino y había sido redescubierto a través de algunas traducciones modernas, entre otras la de Boileau (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, 1674), como reflexión retórica sobre la forma de expresar poéticamente grandes y arrebatadoras pasiones. No obstante, en el siglo XVIII, la discusión sobre lo bello se aparta de la búsqueda de las reglas que lo definen para considerar los efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente a los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo. No es casual que la estética de lo sublime preceda al nacimiento de la llamada *novela gótica* (véase el capítulo siguiente) y vaya acompañada de una nueva sensibilidad hacia las ruinas. Véase especialmente la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke (1756-1759). Se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, glaciares, abismos, extensiones sin fin, cavernas y cascadas, cuando se goza del vacío, de la oscuridad, de la soledad y del silencio, de la tempestad: impresiones todas ellas que pueden resultar

David Caspar Friedrich,
Monje ante el mar, 1810,
Berlín, Nationalgalerie,
Staatliche Museen

Páginas siguientes:

William Turner, *El paso
de San Gotardo*, siglo XIX,
Birmingham,
Birmingham Museums
and Art Gallery

John W. Waterhouse,
Miranda, 1916,
colección privada





Lo sublime

Arthur Schopenhauer

El mundo como voluntad y representación, III, 39 (1818)

La naturaleza se halla en violenta agitación; por entre las oscuras nubes solo llega a nosotros una media claridad, ingentes rocas peladas que amenazan con desplomarse cierran con sus masas el horizonte, los torrentes se precipitan con estruendo y espuma, la soledad es completa; el viento aúlla por las gargantas de las montañas. Entonces se nos hace patente nuestra debilidad, nuestra impotencia contra una Naturaleza hostil, nuestra voluntad, vencida de antemano en la lucha; pero mientras nuestro sentimiento de angustia personal no se sobrepone y permanecemos en la contemplación estética, el sujeto puro del conocimiento, tranquilo e inmovible, observa impávido esta lucha de la Naturaleza (...) y en estos mismos objetos terribles que así amenazan a la voluntad no percibe más que sus ideas. En este contraste estriba precisamente el fundamento de lo sublime.

Pero la impresión es aún más fuerte cuando presenciamos la lucha de los elementos desencadenados (...) a orillas del inmenso mar agitado por la tempestad, cuando montañas de olas que se elevan para derrumbarse chocan impetuosamente contra los

acantilados de la costa y levantan nubes de espuma, ruge el huracán, braman las aguas, los relámpagos desgarran las negras nubes y los truenos cubren el estruendo del mar y del viento. En estos momentos el espectador impávido reconoce con toda claridad la duplicidad de su conciencia; comprende, por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad (...) y al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento.

Lo interesante

Friedrich Schlegel

Sobre el estudio de la poesía griega (1795-1796)

El dominio de lo interesante no puede sino destruirse a sí mismo y es, por tanto, una *crisis transitoria del gusto*. Pero las dos posibles catástrofes que tiene ante sí son de muy distinta naturaleza: si el arte se orienta preferentemente hacia la energía estética, el gusto, cada vez más habituado a los viejos estímulos, pedirá a continuación otros, cada vez más fuertes y violentos: no tardará en pasar a lo picante y a lo impresionante.

Lo *picante* es lo que excita de forma convulsa una sensibilidad entumecida, mientras que lo *impresionante* es un estímulo y un aguijón para la

imaginación. Ambos son síntomas de la muerte próxima. Lo *insulso* es el avaro alimento del gusto impotente, mientras que lo que *produce una conmoción* en el ánimo del público (en sus modalidades de lo excéntrico, de lo repugnante y de lo horrendo) es la última convulsión del gusto que agoniza (...) Lo bello está tan lejos de ser el principio dominante de la poesía moderna que muchas de las obras modernas más espléndidas son claramente representaciones de lo *feo*, hasta el punto de que nos vemos obligados a admitir (a nuestro pesar) que existe una representación de la inmensa riqueza de lo real en su máximo desorden y de la desesperación causada por el exceso y por el conflicto de las energías, para la que se necesita una igual, si no mayor, fuerza creadora y sabiduría artística que para la representación de la riqueza y de las energías que están en perfecta armonía (...) El público, incluso el más culto, completamente indiferente a la forma y exclusivamente sediento de *contenidos*, solo le pide al artista una *originalidad interesante*. Con tal que *se produzca un efecto* y que este efecto sea *fuerte y nuevo*, el público es indiferente a la forma y a la materia en que se produce, del mismo modo que es indiferente a la armonía de cada uno de los efectos en la totalidad de un conjunto.

El tigre

William Blake

Tigre, tigre (1794)

¡Tigre! ¡Tigre! Llameante fulgor
en las selvas de la noche,
¿qué inmortal ojo o mano
formó tu espantosa simetría?
¿En qué abismos o en qué cielos
encendió el fuego de tus ojos?
¿A qué alas osa subirse?
¿Y qué mano aferra el fuego?
¿Qué espaldas o qué arte
pudo torcer los tendones de tu corazón?
Y cuando tu corazón latió por vez

[primera,

¿qué temible mano y qué temible pie?
¿Qué maza y qué cadena?
¿En qué horno estuvo tu cerebro?
¿Y qué yunque?
¿Qué mordaza osó ceñir los funestos

[terrores?

¿Mientras los astros perdían las lanzas
y bañaban el paraíso con sus lágrimas?
Sonreía contemplando su obra acabada,
¿quien creó el Cordero también te creó a tí?
¡Tigre! ¡Tigre! Llameante fulgor
en las selvas de la noche,
¿qué inmortal ojo o mano
formó tu espantosa simetría?

La Medusa

Percy B. Shelley

Sobre la Medusa de Leonardo da Vinci
(1819)

Su horror y su belleza son divinos. En
sus labios y en sus párpados se asienta la
venustez como una sombra: irradian,
ardientes y oscuras, las agonías de la
angustia y de la muerte que por debajo
se agitan (...)

Y de su cabeza, como si fuese de un solo
cuerpo, surgen, tal como la hierba de una
húmeda roca, cabellos que son víboras, y
se enroscan y se extienden, y se anudan
entre sí y en infinitos enredos muestran
su esplendor metálico, casi para burlarse
de la tortura y la muerte interiores, y
cortan el aire compacto con sus melladas
mandíbulas.

Arnold Böcklin,
Peste, 1898, Basilea,
Kunstmuseum

placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos ni
puede hacernos daño.

Al oponer lo bello a lo sublime, Kant (*Crítica del juicio*) nos habla de un sublime
matemático, del que sería ejemplo la visión del cielo estrellado, que nos
produce la impresión de que lo que vemos supera toda medida de los
sentidos, y respecto al cual la imaginación siente su propia inadecuación.
En cambio, lo sublime dinámico lo experimentamos ante la visión de una
tempestad, cuando conmueve nuestro espíritu una impresión de infinito
poder y nuestra naturaleza sensible resulta humillada, lo que provoca una
sensación de malestar, compensada por el sentimiento de nuestra grandeza
moral, contra la que nada pueden las fuerzas de la naturaleza. Schiller (*Lo
sublime*, 1800) hablará de lo sublime como de algo frente a lo que percibimos
nuestros límites pero a la vez advertimos nuestra independencia de cualquier
límite; para Hegel será el intento de expresar el infinito sin hallar en el reino de
los fenómenos un objeto que resulte adecuado a esta representación (*Estética*,
II, 2, 1836-1838). Ahora ya la belleza deja de ser la idea dominante de una
estética. Además, con los pensadores románticos la atención se aparta de la
naturaleza del arte, que es la única que puede darnos la posibilidad de
materializar el valor estético, hablando incluso de aquello que en la naturaleza
nos provocaba rechazo. Como dirá más tarde Nietzsche (*Origen de la tragedia*,





Théodore Géricault,
*Estudio de miembros
amputados*, 1818-1819,
Montpellier,
Musée Fabre

7, 1872), en lo sublime «el arte doma y sojuzga a lo horrible». En este sentido el texto fundamental es el de **Friedrich Schlegel** (*Sobre el estudio de la poesía griega*, 1795-1796), en el que se opone el arte moderno al antiguo. Obsérvese que los pensadores prerrománticos y románticos sitúan el inicio (como hace Hegel) del arte moderno en el cristianismo, en oposición al ideal clásico de la cultura griega, pero es difícil evitar la impresión de que en realidad, al revivir el pasado según la sensibilidad de los nuevos tiempos, nos están hablando de la nueva poética del romanticismo. Schlegel lamenta que hasta el momento no se haya intentado elaborar una teoría de lo feo, indispensable para comprender la distancia entre clasicismo y modernidad, se pronuncia a favor del arte clásico y lamenta la irrupción moderna de lo feo como «desagradable forma sensible de lo que es malo». No obstante, de sus páginas se desprende una especie de fascinación por las características del nuevo arte, unida a la esperanza de que este contenga los principios de su superación. Schlegel cree que existe un predominio de lo interesante sobre lo bello y de lo característico y de lo individual sobre aquella especie de tipicidad ideal que se celebraba en el arte antiguo, y de hecho traza la poética del personaje romántico del que hablaremos a continuación. Aunque lo feo se convierte en una especie de «malhechor estético» contra el que Schlegel se propone redactar como un «código penal», en esta desconfianza –como observa Remo Bodei– se manifiesta también una adhesión al espíritu de un siglo marcado por la



Ilya Repin,
*Iván el Terrible con el
cadáver de su hijo Iván*,
1851, Moscú,
Galería Estatal Tretyakov

Revolución francesa y una atracción por la idea de un «caos regenerador» de nuevos órdenes posibles. Más allá de sus intenciones, Schlegel nos recuerda que lo interesante y lo característico exigen (para proporcionarnos un estado de excitación continua y representar «la inmensa riqueza de lo real en su máximo desorden») lo irregular y lo deforme. De otro modo no se entendería que pueda celebrarse como «cumbre de la poesía moderna» a Shakespeare, que supo fundir lo bello y lo feo tal como sucede en la naturaleza, donde la belleza nunca está libre de «desechos impuros», y cuyas obras y personajes abundan en esos desechos. En el *Sistema de estética* de Weisse (1830), lo feo aparecerá como una parte integrante de lo bello, una presencia con la que la fantasía artística tiene que contar. Hegel en la *Estética*, de la que ya se han citado las páginas que aluden a la irrupción de lo feo en la iconografía cristiana, lo mencionará como un «momento necesario» que entra en colisión con lo bello. Después de Hegel, se ocuparán de lo feo otros autores como Solger, Wischer, Ruge y Fischer, y especialmente Karl Rosenkranz que, con su *Estética de lo feo* (1853), elabora una fenomenología que va de la descripción de lo incorrecto a la de lo repugnante, pasando por lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero, hasta la celebración de la caricatura, que puede convertir lo repugnante en ridículo y en su deformación se vuelve bella gracias al humorismo que la exagera hasta lo fantástico. No obstante, la exaltación romántica más apasionada de lo feo la



William Hogarth,
David Garrick
de Ricardo III,
1745, Liverpool,
National Museum

encontramos en el prólogo de **Victor Hugo** a su drama *Cromwell* (1827). Hugo también habla de la modernidad como de algo que nace con el cristianismo, pero todas sus referencias al pasado se resumen en lo que se ha dado en llamar el *manifiesto del romanticismo*. Su visión de la Edad Media como selva de todas las monstruosas imágenes infernales que aparecen en las esculturas de las catedrales nos remite sin duda al medieval neogótico que hará revivir unos años más tarde en *Nuestra Señora de París*. Lo feo que Hugo considera típico de la nueva estética es lo grotesco («una cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte»), la fuente más rica que la naturaleza pueda ofrecer a la creación artística. Ya en *Discurso sobre la poesía* (1800), Schlegel había hablado de lo grotesco o arabesco como destrucción del orden habitual del mundo, con la libre excentricidad de las imágenes. Jean Paul en *Introducción a la estética* (1804) consideraba lo grotesco *humor destructivo*, y partía de las fiestas de los locos para llegar a la «ridiculización del mundo entero» en Shakespeare, para quien el humor se transforma en algo terrible e injustificable (de modo que «se nos hunde el mundo»).

Pero en Hugo lo grotesco se convierte en la categoría que (a pesar de estar hablando de fenómenos artísticos que se extienden a lo largo de una decena de siglos) explica, anuncia y en parte promueve una galería de personajes que entre finales del siglo XVIII y nuestros días aparecen marcados por una satánica o patética ausencia de belleza. Como observa Bodei, Hugo «hace que lo bello realice una rotación completa, un giro que lo lleva a coincidir con lo feo».



Ary Scheffer,
Muerte de Géricault,
1824, París,
Musée du Louvre

El ocaso de lo bello

Victor Hugo

Prefacio de *Cromwell* (1827)

Hemos señalado el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, en nuestra opinión, el arte moderno del antiguo, la forma de hoy de la forma muerta, o —utilizando palabras más vagas pero más acreditadas— la literatura *romántica* de la *clásica* (...). No queremos decir con esto que la comedia y lo grotesco fueran absolutamente desconocidos para los antiguos: cosa que por otra parte sería imposible (...). [Pero] en el pensamiento de los modernos lo grotesco desempeña un papel muy importante. Está en todas partes: por un lado, crea lo deforme y lo horrible; por el otro, lo cómico y lo bufonesco (...). El genio moderno conserva el mito de los

artífices sobrenaturales, pero le imprime bruscamente un carácter del todo opuesto, que le otorga una eficacia bien distinta: transforma los gigantes en enanos y los cíclopes en gnomos. (...) El contacto con lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más grande, más sublime en definitiva que lo bello antiguo (...). Lo bello solo tiene un tipo, lo feo tiene mil. (...) Es porque lo bello, desde el punto de vista humano, no es más que la forma considerada en su relación más elemental, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestro organismo. (...) En cambio, lo que llamamos feo es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar, y que armoniza no ya con el hombre sino con la creación entera. Por eso nos ofrece constantemente aspectos nuevos, pero incompletos.

2. Feos y condenados



Observaba Schiller (*Del arte trágico*, 1792) que «es un fenómeno común en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible, incluso horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción» y que devoramos con avidez historias de espectros que ponen los pelos de punta. Ese espíritu es el que alentó unos decenios antes el nacimiento de la novela gótica, poblada de castillos y monasterios en ruinas, subterráneos terroríficos, delitos sangrientos, apariciones diabólicas y fantasmas, cuerpos en descomposición. Concretamente, en obras como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764), *Vathek* de Beckford (1786), *El monje* de Lewis (1796), *El italiano o el confesionario de los penitentes negros* de Ann Radcliffe (1797), *Melmoth el errabundo* de Charles Robert Maturin, desfilan personajes que exhiben una tenebrosa belleza o llevan en el rostro los estigmas de su maldad. El héroe condenado (heredero a menudo del diablo miltoniano) que Praz ha puesto como símbolo de las «metamorfosis de Satanás» seguirá apareciendo en la pintura y en la literatura más allá del movimiento del gótico, y perdurará en el romanticismo, realismo y decadentismo. Así son el «infiel» de Byron (1813) y los distintos «malvados» que aparecen en Sue, Balzac, Emily Brontë, Hugo, Stevenson, hasta nuestros días. Además, si bien Kant (*Crítica del juicio*, 48) afirmaba que la fealdad que provoca repulsión no puede ser representada sin destruir cualquier clase de placer estético, con el romanticismo este límite resulta superado. Lady Josiane, en *El hombre que ríe* de Hugo, desea a Gwynplaine precisamente porque es repugnante y desagradable.

Eugène Delacroix,
*Combate entre Giaour
y el Pachá*, 1826, París;
Musée du Petit Palais

El viaje de Vathek William Beckford, *Vathek* (1786)

En medio de la inmensa sala deambulaba una multitud de hombres y mujeres; caminaban mudos, con la mano derecha sobre el corazón, y parecían indiferentes a todo cuanto les rodeaba. Estaban pálidos como cadáveres, y sus ojos hundidos brillaban como los fuegos fatuos que se ven de noche en los cementerios. Unos estaban sumidos en profundos pensamientos; otros echaban espumarajos de rabia y corrían de un lado a otro como tigres heridos por una

flecha envenenada; todos se evitaban; y, aunque en medio de la multitud, cada uno vagaba sin rumbo fijo, como si estuviera solo. (...) Sentado sobre un globo de fuego se hallaba el temible Eblis. Su rostro era el de un joven de veinte años, cuyos rasgos, nobles y regulares, parecían marchitados por malignos vapores. En sus grandes ojos se reflejaban la desesperación y el orgullo, y la cabellera ondeante recordaba todavía la de un ángel de luz. En la mano delicada, aunque emnegrecida por el rayo, sujetaba el cetro de bronce que hace temblar al monstruo Uranabad, a los Afriti y a todas las potencias del abismo.



La evocación del diablo

Matthew G. Lewis

El monje (1796)

Matilde lo guió a través de una infinidad de galerías angostas; y por todas partes, a la luz de la lámpara, destacaban las imágenes más repugnantes: calaveras, huesos, tumbas y efigies que parecían desintegrarse ante sus ojos horrorizados y estupefactos (...). «Ven», exclamó Matilde, alegre. Ambrosio se estremeció y esperó, aterrorizado, al demonio. Cuál no fue su sorpresa cuando, una vez cesado el eco del trueno, resonaron en el antro las potentes notas de un aria melodiosa. El globo de humo se disolvió y pudo admirar la más espléndida figura que jamás haya sido trazada por el pincel de la fantasía. Era un joven que aparentaba apenas dieciocho años, de formas y rostro incomparablemente perfectos, y completamente desnudo: en su frente brillaba una estrella luminosa; dos alas escarlata surgían de los hombros; y los rizos de seda de su cabellera estaban recogidos por una cinta de llamitas multicolor que se deslizaban alrededor de la cabeza, dibujando infinidad de símbolos y resplandeciendo con un fulgor mucho más intenso que las piedras preciosas. Llevaba los brazos y los tobillos ceñidos por brazaletes de diamantes y en la mano derecha sostenía una ramita plateada parecida al mirto. La figura despedía un resplandor deslumbrante y estaba envuelta en una aureola de luz rosácea; su aparición esparció por toda la caverna effluvia de una ventolera vivificadora. Ante una visión tan inesperada, Ambrosio, fascinado, se quedó absorto con extasiado placer; pero no se le escapó que el demonio, a pesar de su aspecto espléndido, despedía tal furor de los ojos y tenía tal secreta melancolía impresa en sus facciones que se podía entrever el ángel caído, y al observador le invadía una secreta turbación.

El héroe fatal

George Byron

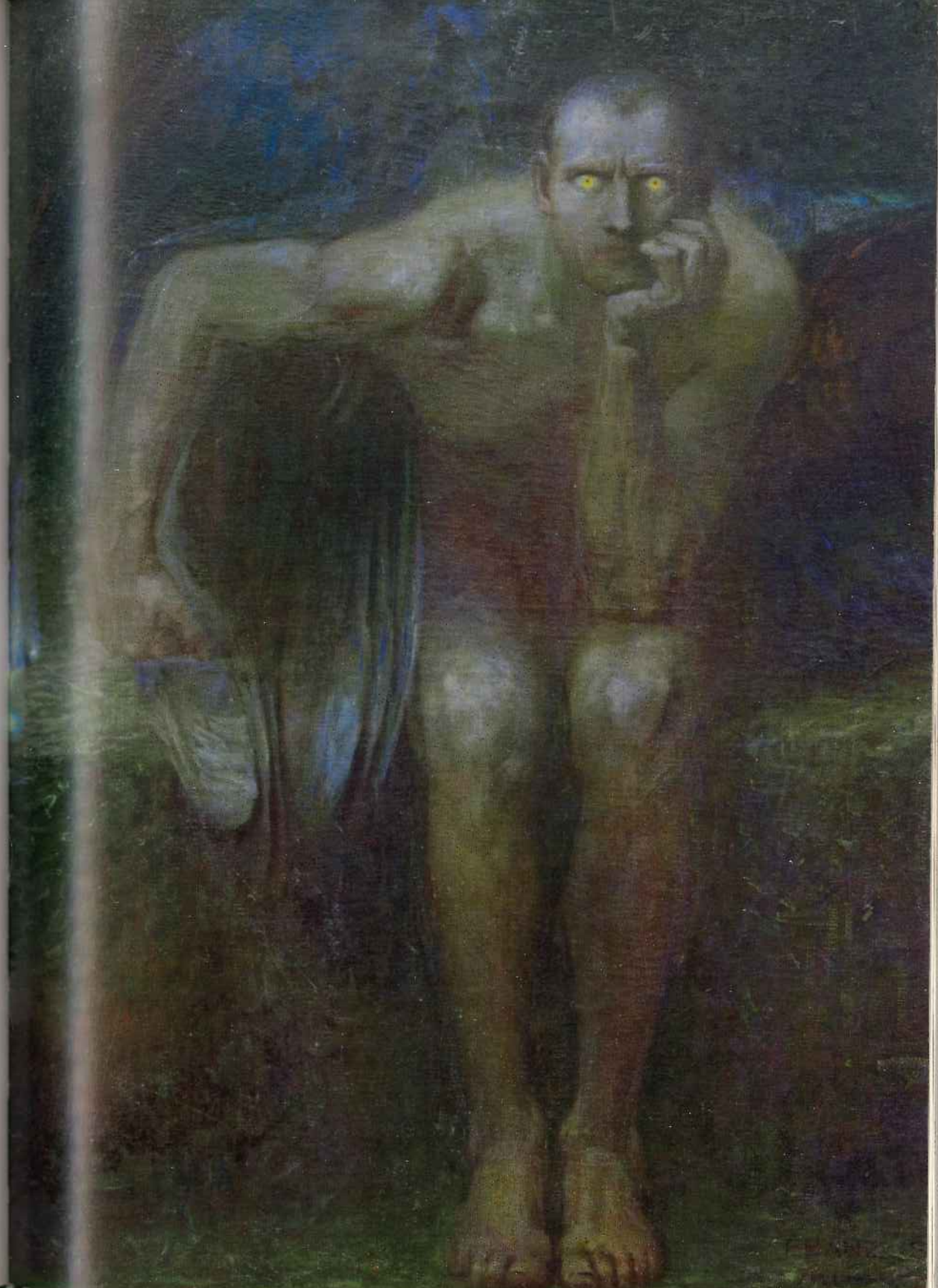
El infiel (1813)

Torvo y no de esta tierra es el rostro que centellea bajo su tenebrosa capucha. El relámpago de aquel ojo dilatado desvela demasiadas cosas de tiempos pasados; aunque su expresión es variable e incierta, a menudo el observador se arrepentirá de haber fijado la mirada, porque en él acecha aquella fascinación sin nombre que, aun siendo inefable en sí misma, habla de un espíritu todavía elevado y no extinguido, que pretende y mantiene la supremacía... El monje medio aterrorizado, cuando lo encuentra a solas quería evitarlo, como si aquel ojo y aquella amarga sonrisa infundieran en los demás el terror y la culpa. Raras veces se digna sonreír y, cuando lo hace, es triste ver que lo único que consigue es protegerse de la desdicha... Pero más triste sería descubrir qué sentimientos animaron un día aquel rostro: el tiempo no ha fijado aún sus facciones, y ha dejado rasgos más puros mezclados con otros malignos; y hay matices que no se han desvanecido por completo, que hablan de un espíritu no del todo degradado por los delitos en que ha estado hundido. El vulgo solo percibe la sombra de actos perversos y un destino merecido; el observador más atento puede entrever un alma noble, un alto linaje. ¡Ay de mí! Aunque otorgados ambos en vano —si la desgracia pudo alterarlos y la culpa mancillarlos—, tales excelsos dones no fueron a parar a un ser vulgar, sin embargo la mirada es atraída ahora por ellos con algo menos de temor.

Franz von Stuck, *Lucifer*, 1891, Sofía, National Gallery for Foreign Art

Página siguiente:

Arnold Böcklin, *Autorretrato con la Muerte que toca la viola*, 1872, Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen



El maestro de escuela

Eugène Sue

Los misterios de París (1842-1843)

No podía imaginarse nada más terrorífico que el rostro de este bandido. El rostro aparecía surcado en todas direcciones por cicatrices lívidas y profundas; los labios tumefactos por la acción corrosiva del vitriolo; los cartilagos de la nariz cortados; las ventanillas sustituidas por dos agujeros informes. Los ojos grises, clarísimos, microscópicos, muy redondos, rebosaban de crueldad; la frente aplastada como la de un tigre estaba casi oculta por un sombrero de piel de pelo largo y rojizo... que recordaba la cabellera de un monstruo. El Maestro no medía más de cinco pies y dos o tres pulgadas; la cabeza, desmesuradamente grande, estaba encajada entre unos hombros anchos, altos, fuertes, carnosos, que sobresalían incluso bajo los pliegues ondulantes del blusón de tela gris; tenía los brazos largos y musculosos; las manos cortas, gruesas y peludas incluso en los dedos; las piernas formaban un ligero arco, pero las pantorrillas enormes denunciaban una fuerza atlética.

En resumen, este hombre encarnaba la exageración de lo más pequeño, macizo y rechoncho que hay en el tipo del Hércules Farnesio.

Debemos renunciar a describir la expresión de crueldad que desbordaba bajo aquella máscara espantosa, en aquellos ojos inquietos, móviles, ardientes como los de una fiera.

Vautrin

Honoré de Balzac

El tío Goriot (1835)

El jefe fue directamente hacia él, y le dio un golpe tan fuerte en la cabeza que le hizo saltar la peluca devolviendo a la cabeza de Collin todo su horror. Con los cabellos cortos rojo ladrillo que le daban una espantosa apariencia de fuerza

mezclada con violencia, aquella cabeza y aquel rostro, en armonía con el busto, se iluminaron de improviso como si los hubieran alumbrado todos los fuegos del infierno. Todos comprendieron todo de Vautrin: su pasado, su presente, su futuro, sus doctrinas implacables, la religión de su real gana, la realeza que le proporcionaban sus cínicos pensamientos y la fuerza de una organización dispuesta a todo. La sangre se le agolpó en la cara y sus ojos brillaron como los de un gato salvaje. Saltó sobre sí mismo con un movimiento impregnado de tan feroz energía y lanzó tal rugido que arrancó gritos de terror a todos los pensionistas. Ante aquel gesto de león, y aprovechando el clamor general, los agentes sacaron sus pistolas. Collin comprendió el peligro al ver brillar el cañón de las armas y dio de repente la más alta prueba del mayor poder humano. ¡Horrible y majestuoso espectáculo! En su rostro se pudo observar un fenómeno que solo es comparable al de una caldera llena de vapor, capaz de levantar montañas y que una gota de agua fría disuelve en un abrir y cerrar de ojos. La gota de agua que enfrió su cólera fue una reflexión rápida como un rayo. Se echó a reír y miró su peluca.

Heathcliff

Emily Brontë

Cumbres borrascosas (1847)

«Heathcliff» no prestó atención a mi trajín, y yo levanté la vista y me puse a observar su rostro con el mismo valor que si se hubiera vuelto de piedra. Una pesada nube oprimía su frente, que una vez juzgué tan viril, y ahora juzgaba tan diabólica; sus ojos de basilisco estaban casi apagados a causa de la vela... y tal vez del llanto, porque las pestañas estaban todavía húmedas; sus labios, sin su mueca feroz característica, apretados en una expresión de

tristeza indecible. Si se hubiese tratado de otro, habría ocultado el rostro en presencia de tanto dolor. Tratándose de él, sentía placer.

Amar lo feo

Victor Hugo

El hombre que ríe (1869)

«A tu lado me siento degradada, ¿qué alegría! ¡Que insípido es ser alteza! Yo soy augusta, no hay nada más fatigoso. Degradarse descansa. Estoy tan saturada de respeto que necesito desprecio (...)

Te amo no solo porque eres deforme, sino porque eres abyecto. Amo al monstruo y amo al histrión. Un amante humillado, escarnecido, grotesco, horrible, expuesto a la risa en esa picota llamada teatro: todo esto tiene un sabor extraordinario. Es como morder el fruto del abismo. Un amante infamante, ¿qué cosa más exquisita! Hundir los dientes en la manzana del infierno, no del paraíso; eso es lo que me tienta, esta es mi hambre y mi sed, y yo soy esta Eva. La Eva del infierno. Tú, probablemente sin saberlo, eres un demonio. Me he reservado para una máscara de sueño. Tú eres un títere cuyos hilos mueve un espectro. Tú eres la visión de la gran sonrisa infernal. Tú eres el señor que esperaba. (...)

Gwynplaine, yo soy el trono, tú eres una tarima. Pongámonos al mismo nivel. ¡Ah! Soy feliz, ya estoy degradada. Me gustaría que todos pudiesen saber cuán abyecta soy. Se postrarían aún más, porque cuanto más aborrecen más se arrastran. El género humano es así. Hostil, pero rastrero. Dragón, pero gusano. Oh, soy depravada como los dioses (...). Tú no eres feo, eres deforme. Lo feo es pequeño, lo deforme es grande. Lo feo es la mueca del diablo a las espaldas de lo bello. Lo deforme es el reverso de lo sublime (...).

«Te amo», exclamó la mujer. Y le mordió con un beso.



El Golem

Gustav Meyrink

El Golem, «Miedo» (1915)

Era una horrible criatura gris, ancha de espaldas, con las proporciones de un hombre robusto, apoyado en un nudoso bastón en espiral de madera blanca. Donde debería haber estado la cabeza, no acertaba a distinguir más que un globo nebuloso de vapores diáfanos. Un intenso olor a madera de sándalo y a tierra mojada emanaba de la aparición. La sensación de estar completamente indefenso en sus manos casi me hacía perder el sentido. La tortura que me había agotado durante todo aquel tiempo se condensaba ahora en un terror mortal y estaba allí concentrada en aquel ser que tenía enfrente. El instinto de conservación me decía que solo con mirar el rostro del fantasma enloquecería de horror y de miedo (...) y sin embargo me atraía con la fuerza de un imán, y no podía apartar la mirada del diáfano globo de niebla, y buscaba en él los ojos, la nariz, la boca. Pero por muchos esfuerzos que hiciera por descifrarlo, aquel vapor seguía allí, inmóvil, impenetrable. Conseguía ciertamente colocar sobre aquel tronco toda clase de cabezas, pero sabía que eran tan solo fruto de mi imaginación. Desaparecían todas casi en el mismo instante en que las había creado. Solo la cabeza de ibis egipcia se mantuvo un tiempo.

Los contornos del fantasma, que destacaban espectrales en la oscuridad, se contraían de forma apenas perceptible y se dilataban de nuevo, como si toda la figura estuviese dotada de una lenta respiración, único movimiento que era posible observar. En vez de los pies, se apoyaban sobre el suelo unos muñones óseos, cuya carne, gris y exangüe, se había contraído hacia arriba formando unas hinchazones concéntricas.

Los monstruos del Terror

Victor Hugo

El Noventa y tres, II, 1 (1873)

El 28 de junio de 1793 tres hombres se habían reunido en torno a una mesa en la trastienda de un café. Sus sillas no se tocaban, estaban sentados cada uno a un lado de la mesa dejando el cuarto vacío. Eran aproximadamente las ocho de la noche, en la calle aún era de día, pero en aquella trastienda era de noche, y una luz de aceite colgada del techo, un lujo en aquellos tiempos, iluminaba la mesa. El primero de aquellos tres hombres era pálido, joven, grave, de labios finos y

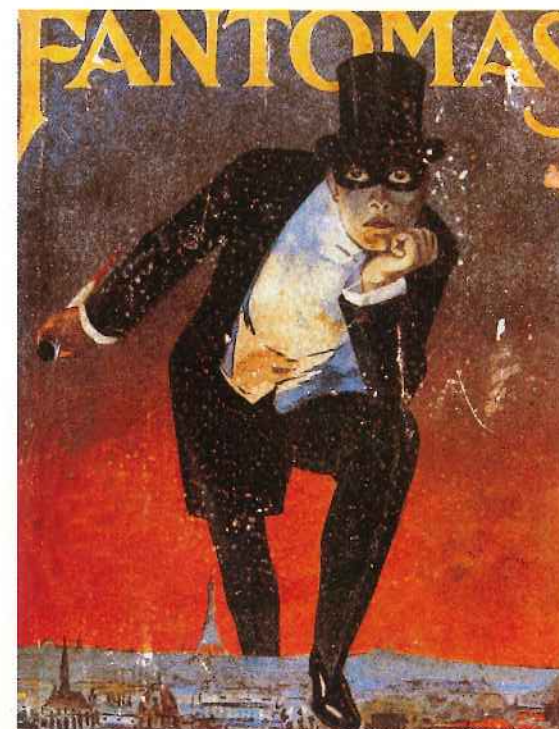
mirada fría. Tenía en la cara un tic nervioso que debía molestarle al sonreír. Iba empolvado, enguantado, cepillado y abrochado. Su traje azul claro no presentaba ni una arruga. Llevaba pantalones de nanquín, calzas blancas, corbata alta, chorrera plisada y zapatos con hebillas de plata. Los otros dos hombres eran una especie de gigante, uno y una especie de enano, el otro. El alto, desaliñado, con un traje holgado de paño escarlata, el cuello al descubierto, y una corbata desanudada que caía más abajo de la chorrera, la chaqueta abierta con los botones arrancados, calzaba botas de vuelta y llevaba el cabello desgreñado, aunque conservaba restos de peinado; la peluca recordaba más bien las crines de un caballo. Su rostro mostraba huellas de viruela, una arruga de cólera entre las cejas y el pliegue de la bondad en la esquina de la boca; tenía los labios gruesos, los dientes grandes, el puño de la uña y los ojos brillantes. El pequeño era un hombre amarillo que, sentado, parecía deformarse; tenía la cabeza inclinada hacia atrás, los ojos inyectados en sangre, placas lívidas en el rostro; un pañuelo anudado en los cabellos grasientos y lisos, sin frente y con una boca enorme y terrible. Calzaba zapatillas y llevaba un chaleco que parecía haber sido de raso blanco, y sobre el chaleco un blusón en cuyos pliegues una línea recta y dura permitía adivinar la presencia de un puñal. El primer hombre se llamaba Robespierre, el segundo Danton, el tercero Marat.

Mister Hyde

Robert Louis Stevenson

Dr. Jekyll y Mr. Hyde, 2 (1886)

Hyde era pálido y diminuto, daba la sensación de ser deforme, sin que se le pudiera señalar ninguna anomalía, sonreía desagradablemente, se había dirigido al abogado con una criminal mezcla de timidez y atrevimiento y hablaba con una voz ronca, susurrante y un tanto quebrada; todos estos eran puntos en su contra, pero ni todos ellos juntos bastaban para explicar el disgusto inmenso, la repugnancia y el temor que Utterson sintió por él a partir de aquel momento. «Debe de haber algo más —se decía el perplejo caballero. Hay algo más, pero no puedo encontrar el nombre adecuado. Dios me perdone, pero el hombre casi no parece un ser humano. (...) ¡Oh, mi pobre Harry Jekyll!, si alguna vez he visto la marca de Satanás en un rostro, ha sido en el de tu nuevo amigo.»



Cubierta de Souvestre y Allain, *Fantomas*, 1912, Florencia, Salani

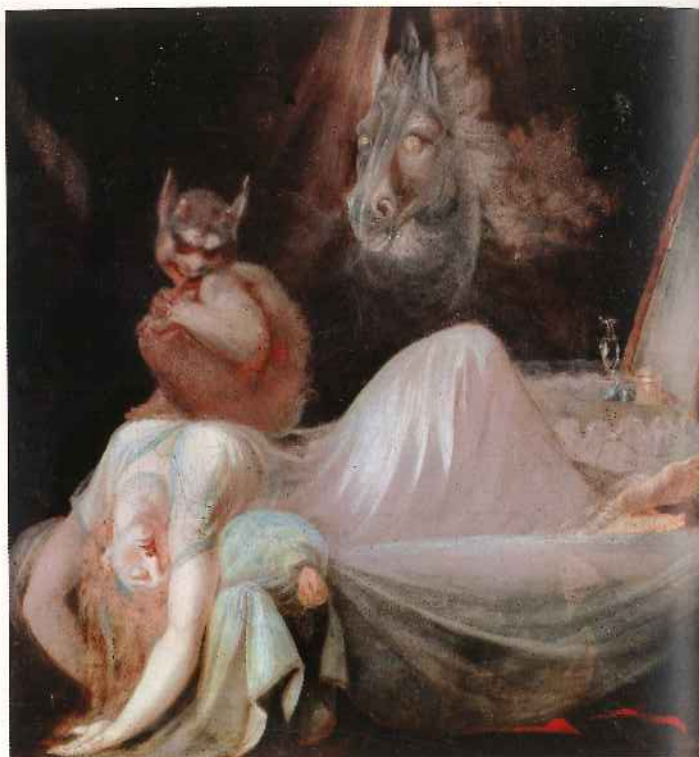


Lon Chaney en *El fantasma de la Ópera*, dirigida por Rupert Julian, 1925

Heinrich Füßli,
La pesadilla,
c. 1781, Frankfurt,
Goethe Museum

Página siguiente:

Gustav Klimt,
Peces de plata, 1899,
colección privada



Fea y excitante

Joris-Karl Huysmans
Al revés, 9 (1884)

Era una morenita delgada, de ojos negros y cabellos engominados, tan espesos que parecían pintados en torno a la cabeza, y divididos a un lado por una raya de hombre. La había conocido en un café concierto donde actuaba de ventrílocua.

Ante el estupor de un público al que su habilidad causaba cierto malestar, hacía hablar uno tras otro a unos muñecos de cartón colocados en sillas como tubos de órgano; hablaba con muñecos que parecían seres vivos (...). Des Esseintes se quedó fascinado; mil ideas bullían en su cabeza. (...) Se apoderó de él una demencia erótica senil. Viéndose cada vez más incapaz ante su amante, recurrió al afrodisíaco más eficaz en estas circunstancias: el miedo. Mientras abrazaba a la mujer, una voz de borracho gritaba detrás de la puerta: «¿Vas a abrir de una vez?

¿Crees que no sé que estás con un pardillo! ¡Espera, espera, que ahora voy, furcia! E inmediatamente, como los viciosos a quienes excita el temor a ser descubiertos in fraganti mientras se desahogan al aire libre, a orillas del mar, en los parques públicos, en un urinario o en un banco, Des Esseintes recuperaba por un instante las fuerzas, se lanzaba sobre la ventrílocua, cuya voz seguía alborotando al otro lado de la puerta; y en aquel cuerpo a cuerpo, en aquel pánico de hombre amenazado, interrumpido en su obscenidad, incitado a apresurarse, experimentaba placeres inauditos. Desgraciadamente, aquellas sesiones duraron poco; aunque compensada con extraordinaria largueza por sus servicios, la ventrílocua acabó poniéndole de patitas en la calle; y aquella misma noche se entregó a un jovencito de exigencias menos complicadas y de riñones más sólidos.

El hijo del mal

Howard Phillips Lovecraft
El horror de Dunwich (1927)

Menos digno de recordar pareció el hecho de que la madre de Wilbur perteneciera a la rama degradada de los Whateley. Tenía treinta y cinco años, era albina, fea y un tanto deforme, y vivía con su anciano padre medio loco del que, en su juventud, se habían contado las más espantosas historias de brujería. Lavinia Whateley no tenía marido, pero, (...) no intentó en ningún momento que le reconocieran al niño, y dejó que la gente hiciera toda clase de conjeturas sobre su paternidad. Es más, parecía especialmente orgullosa de su retoño de piel oscura y facciones de chivo, que tanto contrastaba con su enfermizo semblante y sus rojizos ojos, y se le oyó murmurar muchas curiosas profecías sobre el extraordinario futuro que aguardaba al niño (...) había algo caprino y bestial en sus gruesos labios, en su piel amanillenta y porosa, en sus ásperos cabellos ensortijados y en sus orejas muy puntiagudas.

Muerte de «ella»

Henry Rider Haggard, *Ella* (1887)

¡La sonrisa se apagó en una mirada seca y dura! El rostro perfecto parecía cada vez más marcado, como por efecto de una gran angustia. Los ojos espléndidos perdieron su brillo, el cuerpo su forma perfecta y su línea erguida. Me froté los ojos; creía ser víctima de una alucinación, o de alguna ilusión óptica producida por la refracción de la luz intensa. En aquel momento, la columna de fuego se retorció lentamente sobre sí misma y desapareció con gran estruendo en las entrañas ignotas de la gran tierra, dejando a Ayesha de pie allí donde estaba. En cuanto desapareció la llama, *Ella* regresó ante Leo, pero su paso había perdido la elasticidad y alargó el brazo para apoyarlo en el hombro del joven. Me quedé mirando aquel brazo. ¿Dónde estaban su redondez y su maravillosa belleza? Se estaba volviendo delgado, huesudo, y su cara, ¡santo cielo!, ¡su cara envejecía ante mis ojos! Imagino que Leo también lo habría visto; de hecho, retrocedió uno o dos pasos (...).

«¡Oh, mirad...! ¡Mirad...! ¡Mirad...!», chilló Job, con la voz atiplada a causa del terror, con los ojos casi fuera de las órbitas y echando espuma por la boca. «¡Mirad...! ¡Mirad...! ¡Mirad...! ¡Se está encogiendo! ¡Se está convirtiendo en una mona!», y cayó al suelo, con los dientes rechinándole en medio de un ataque de histeria.

Era ciento —solo recordarlo me produce angustia—, se encogía; la serpiente de oro que ceñía su gracioso cuerpo se había deslizado por sus caderas y había caído al suelo; cada vez era más pequeña; su piel cambiaba de color, y en vez de la blancura perfecta de antes presentaba ahora un color entre marrón sucio y amarillo, como un trozo de pergamino viejo. Se llevó de nuevo la mano a la cabeza, aquella mano delicada era ahora una zarpa, una garra humana como de momia egipcia mal conservada; y entonces pareció darse cuenta de la transformación que estaba sufriendo, y gritó... ¡ah, cómo gritaba! ¡Se arrojó al suelo y se retorció gritando! Cada vez era más pequeña; ya era casi del tamaño de una mona. La piel se le había cubierto de mil arrugas, y en su rostro irreconocible se leían las marcas de una vejez indescriptible. Jamás vi nada parecido.





Página anterior:

Franz von Stuck,
El pecado, 1893, Munich,
Neue Pinakothek

3. Feos e infelices

Es posible mantenerse bellos y disolutos sin envejecer jamás, pero a la vez ser infelices porque nuestra decadencia real y nuestra fealdad interior son denunciadas despiadadamente por un retrato que se corrompe en nuestro lugar, como le ocurre al Dorian Gray de **Wilde**. No obstante, la búsqueda de lo interesante y de lo individual, o de lo grotesco, conduce también a imaginar la deformidad que arrastra a un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa, es condenado por su propio cuerpo. Tal vez el primer «feo infeliz» del romanticismo es el monstruo protagonista del *Frankenstein* de **Mary Shelley** (1818), seguido luego por los patéticos engendros de **Hugo**, como el Quasimodo de *Nuestra Señora de París* y el Gwynplaine de *El hombre que ríe*. Y asimismo son feos infelices algunos héroes del melodrama verdiano como Rigoletto, aunque Verdi también puso en escena a feos condenados, desde Lady Macbeth a Yago, y en una carta escribía que le gustaría que interpretaran a este último como «una figura más bien delgada y alta, de labios finos, ojos pequeños, cercanos a la nariz como los monos, la frente alta y despejada y la cabeza abombada por detrás».

Extremadamente infelices son las mujeres feas, como la Fosca de **Tarchetti** (y lo sería la Felicita de **Gozzano**, si no aceptase con melancólica gracia su destino). En un cuento de Zola (*Les repoussoirs*, 1891) un tal Durandieu se da cuenta de que, cuando se ve pasear juntas a dos mujeres, una de las cuales es ostentadamente fea, todo el mundo por contraste encuentra bella a la otra. De modo que decide *comerciar con la fealdad* y monta una agencia que permite a las señoras alquilar una compañera fea para salir juntas y poner así de relieve sus propias gracias, aunque a veces la clienta resulta más fea que cualquier compañera que se le proponga, pero no descubre hasta entonces su escasa belleza. El momento del reclutamiento y la forma en que se le dice a la mujer fea por qué y para qué se la contrata son terribles, pero más terrible es aún el sufrimiento de las elegidas que, tras haber pasado un día elegantemente vestidas y haber asistido al teatro o a un restaurante de lujo en compañía de una señora de la alta sociedad, regresan por la noche a su soledad y se encuentran frente a un espejo que les recuerda la terrible verdad.

El mismo espejo que al **Sartre** niño le recordará su irremediable condición de patito feo y jamás liberado.

Quasimodo

Victor Hugo

Nuestra Señora de París, I, 5 (1831)

No intentaremos dar al lector una idea de aquella nariz tetraedra, de aquella boca en forma de herradura, de aquel ojito izquierdo obstruido por una ceja roja y enmarañada, mientras que el ojo derecho desaparecía debajo de una verruga enorme, de aquellos dientes desordenados, mellados aquí y allá como almenas de un castillo; de aquel labio calloso, del que sobresalía uno de los dientes como la trompa de un elefante; de aquel mentón horcado y, sobre todo, del aspecto que tenía todo el conjunto, mezcla de malicia, de extrañeza y de tristeza (...) Una cabezota erizada de cabellos rojos; entre los dos hombros una joroba enorme, que de rebote le salía también por delante; un sistema de muslos y de piernas tan extrañamente desviadas que solo entraban en contacto por las rodillas y que, vistas de frente, parecían dos hoces unidas por el mango; pies grandes, manos monstruosas; y, junto a toda esta deformidad, un no sé qué terrible conjunto de vigor, de agilidad y de coraje: curiosa excepción a la regla eterna que exige que la fuerza, como la belleza, resulte de la armonía. Este era el papa que los locos se habían proclamado.

El hombre que ríe

Victor Hugo

El hombre que ríe, II, 1 (1869)

La naturaleza había sido extraordinariamente pródiga con Gwynplaine. Le había dotado de una boca que se abría hasta las orejas, de orejas que se replegaban hasta los ojos, de una nariz deformemente hecha a propósito para sostener las oscilaciones de las gafas del que hace muecas, y de un rostro que no se podía mirar sin reír (...) ¿Había sido exactamente la naturaleza? ¿No había recibido alguna ayuda? Dos ojos que parecían ventanas sometidas a servidumbre legal, una boca que era una caverna, una protuberancia roma con dos agujeros que eran las ventanillas de la nariz, una cara

que parecía haber sido aplastada, y como resultante de todo esto la risa: es evidente que la naturaleza no es capaz de producir por sí sola tales obras maestras (...) Un rostro como este no es producto del azar, sino que está hecho a conciencia (...) ¿Acaso Gwynplaine, de niño, había sido objeto de tanta atención, que otros se ocuparan de él hasta el punto de modificarle la cara? ¿Y por qué no? Aunque solo fuera para exhibirlo y especular con él. Todas las apariencias hacían pensar que industriosos modeladores de niños habían trabajado en aquella cara. Parecía evidente que una ciencia misteriosa, probablemente oculta, que era a la cirugía lo que la alquimia era a la química, había cincelado aquella carne, por supuesto a muy tierna edad, y había creado, con premeditación, aquella cara. Esa ciencia, hábil en los cortes, en las obturaciones y en las suturas, había cortado la boca, desbridado los labios, descubierto las encías, alargado las orejas, separado los cartílagos, desordenado las cejas y las mejillas, alargado el músculo cigomático, atenuado los puntos y las cicatrices, reconducido la piel sobre las lesiones manteniendo no obstante siempre la boca abierta, y de esta obra de escultura poderosa y profunda había surgido una máscara: Gwynplaine.

El monstruo de Frankenstein

Mary Shelley

Frankenstein, 10 (1818)

No bien hube pronunciado estas palabras cuando vi en la distancia la figura de un hombre que avanzaba hacia mí a velocidad sobrehumana saltando sobre las grietas del hielo, por las que yo había caminado con cautela. A medida que se acercaba, su estatura parecía sobrepasar la de un hombre. Temblé, se me nubló la vista y me sentí desfallecer; pero el aire frío de las montañas pronto me reanimó. Comprobé, cuando la figura estuvo cerca —odiada y aborrecida visión—, que era el engendro que había creado. Temblé de ira y horror, y resolví aguardarlo y trabar con él un combate mortal. Se acercó. Su rostro reflejaba una mezcla de amargura, desdén y

malicia, y su diabólica fealdad hacían imposible el mirarlo, pero apenas me fijé en esto. La ira y el odio me habían enmudecido, y me recuperé tan solo para lanzarle las más furiosas expresiones de desprecio y repulsión.

—Demonio —grité—, ¿osas acercarte? ¿No temes que desate sobre tí mi terrible venganza? Aléjate, insecto despreciable! Mas, no, ¡detente! ¿Quisiera pisotearte hasta convertirte en polvo, si con ello, con la abolición de tu miserable existencia, pudiera devolverles la vida a aquellos que tan diabólicamente has asesinado!

—Esperaba este recibimiento —dijo el demoníaco ser—. Todos los hombres odian a los desgraciados. ¿Cuánto, pues, se me debe odiar a mí que soy el más infeliz de los seres vivientes! Sin embargo, vos, creador mío, me detestáis y me despreciáis, a mí, vuestra criatura, a quien estáis unido por lazos que solo la aniquilación de uno de nosotros romperán. Os proponéis matarme. ¿Cómo os atrevéis a jugar así con la vida? Cumplid vuestras obligaciones para conmigo, y yo cumpliré las mías para con vos y el resto de la humanidad. Si aceptáis mis condiciones, os dejaré a vos y a ellos; pero si rehusáis, llenaré hasta saciarlo el buche de la muerte con la sangre de tus amigos. (...) —¿Cómo podré convosco? ¿no conseguirán mis súplicas que os apiadéis de vuestra criatura, que suplica vuestra compasión y bondad? —Creedme, Frankenstein: yo era bueno; mi espíritu estaba lleno de amor y de humanidad, pero estoy solo, horriblemente solo. Vos, mi creador, me odiáis. ¿Qué puedo esperar de aquellos que no me deben nada? Me odian y me rechazan. Las desiertas cimas y desolados glaciares son mi refugio. He vagado por ellos muchos días. Las heladas cavernas, a las cuales únicamente yo no temo, son mi morada, la única que el hombre no me niega. Bendigo esos desolados parajes, pues son para conmigo más amables que los de tu especie. Si la humanidad conociera mi existencia haría lo que tú, armarse contra mí. ¿Acaso no es lógico que odie a quienes me aborrecen?



El hombre que ríe, 1928, dirigida por Paul Leni



Boris Karloff en *Frankenstein*, 1931, dirigida por James Whale

Página siguiente:
Otto Dix,
Sylvia von Harden, 1926,
París, Centre Pompidou

Egon Schiele,
Joven sentada, 1914,
Viena, Albertina



Señorita Felícita

Guido Gozzano

Signorina Felicita (1911)

Eres casi fea, privada de halagos
con tus vestidos casi de campesina,
pero tu cara buena y hogareña,
tus hermosos cabellos de color de sol,
enroscados en minúsculas trencillas,
te dan aspecto de belleza flamenca...
Y vuelvo a ver tu boca bermeja
tan pródiga en risa y en bebida,
y el rostro cuadrado, sin cejas,
sembrado de efélides ligeras
y los ojos firmes, iris sinceros
azules de un azul porcelana...

Fosca

Igino Ugo Tarchetti

Fosca (1869)

¡Dios! ¡Cómo expresar con palabras la
fealdad horrenda de aquella mujer! Así
como existen bellezas de las que es
imposible dar una idea, así también hay
fealdades que escapan a cualquier
explicación, y así era la suya. No era fea
tanto por defectos de naturaleza, por falta
de armonía en las facciones —que incluso
eran en parte regulares—, como por una
delgadez excesiva, diría que casi
inconcebible para quien no la ve; por los
estragos que el dolor físico y las
enfermedades habían causado en su
cuerpo tan joven aún. Con un pequeño
esfuerzo de imaginación se podía entrever
el esqueleto; los pómulos y los huesos de
las sienes sobresalían terriblemente, la
exigüedad de su cuello contrastaba
vivamente con el gran tamaño de su
cabeza, cuya desproporción aumentaba
aún más una rica mata de cabellos negros,
espesos, larguísima, como no vi jamás en
otra mujer. Toda su vida residía en aquellos
ojos intensamente negros, grandes, velados,
ojos de una belleza sorprendente. (...)
«Tú no sabes lo que significa para una mujer
no ser bella. Para nosotras la belleza lo es
todo. Como no vivimos más que para ser
amadas, y no podemos ser amadas si no
somos atractivas, la existencia de una mujer
fea se convierte en la más terrible y más
angustiosa de las torturas (...) yo he padecido
esta tortura en toda su extensión; yo, más que
muchas otras infelices, porque mi sensibilidad
era desgraciadamente todavía más monstruosa
que mi fealdad. Sí, que mi fealdad; tendré el
valor de juzgarme sin piedad, y de llamar a
las cosas por su nombre. Si tú supieses...
cómo me he odiado a mí misma, cómo he
odiado mi fealdad, aunque nunca tanto
como he detestado y detesto aún mi corazón.





Ivan Le Lorrain
Albright, *El retrato
de Dorian Gray*,
1943-1944, Chicago,
The Art Institute

Página siguiente:

Odilon Redon,
El cíclope, 1895-1900,
Otterlo, Rijksmuseum
Kröller

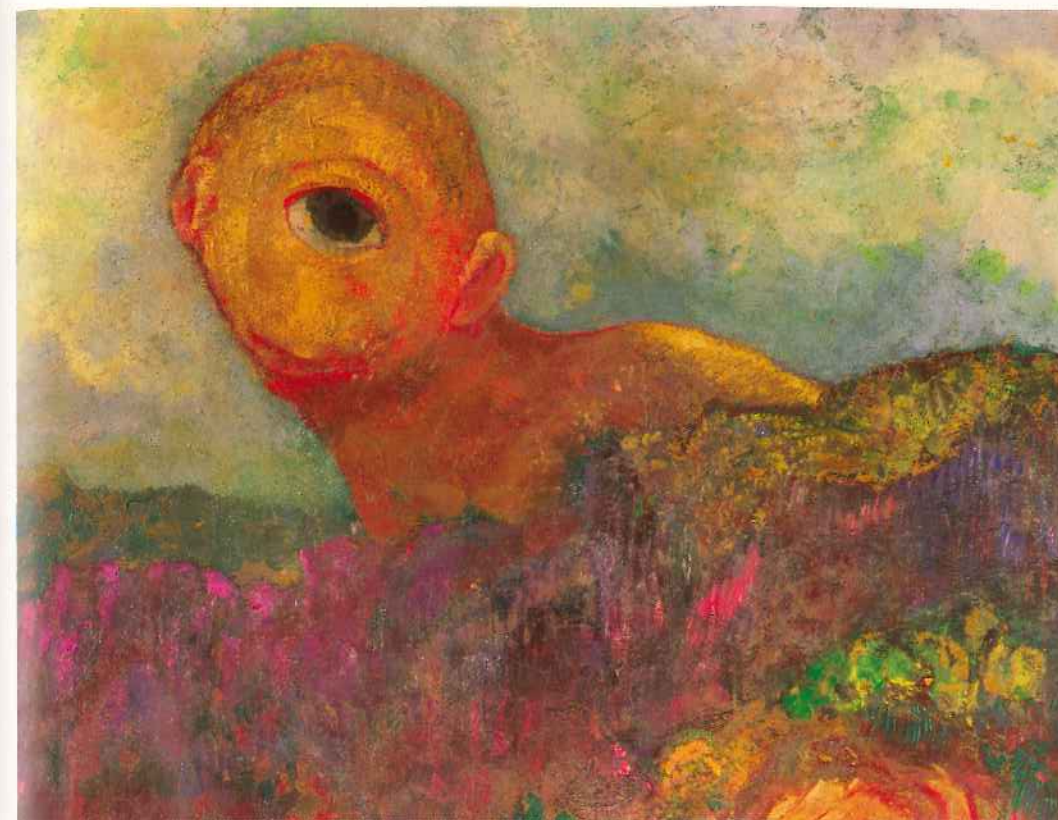
El retrato

Oscar Wilde

El retrato de Dorian Gray, 10 (1890)

Hora a hora, semana a semana, el retrato sobre el lienzo se iría haciendo viejo. Podría escapar a los horrores del pecado, pero le estaban reservados los horrores de la edad. Las mejillas se hundirían y se pondrían flácidas. Los párpados se arrugarían horriblemente. El pelo

perdería su brillo y la boca, con los labios desfigurados, tendría una expresión idiota o grosera como las bocas de los viejos. El cuello arrugado, las manos frías y llenas de venas azuladas y el cuerpo encorvado, le recordarían a aquel abuelo que había sido tan severo con él en su niñez. El retrato tenía que estar oculto. No había esperanza para él.



Lo irrepresentable

Richard Matheson

Nacido de hombre y de mujer
(1950)

X – Hoy, cuando ha aparecido la luz, mamá me ha llamado monstruo. Eres un monstruo me ha dicho. He visto la rabia en sus ojos. ¿Qué quiere decir monstruo? Hoy caía agua de arriba. Caía por todas partes. Yo la he visto. He visto la tierra por la ventanita. La tierra chupaba el agua como una boca que tiene sed. Ha bebido demasiada y ha enfermado y se ha puesto viscosa y oscura. No me gustaba. Mamá es bonita lo sé. Donde yo duermo con todas las paredes frías alrededor tengo un papel que antes estaba detrás de la estufa. En él pone «Estrellas del cine». En las fotografías veo caras como las de papá y mamá. Papá dice que son bonitas. Una vez lo dijo.

Y también mamá, ha dicho. Mamá tan bonita y yo en cambio tan feo. Mirate, ha dicho papá y no tenía buena cara. Le he tocado el brazo y he dicho está bien papá. Papá se ha estremecido y se ha apartado donde yo no podía alcanzarlo. Hoy mamá me ha sacado la cadena un rato así que he podido mirar por la ventanita. Y he visto el agua que caía de arriba.
XX – Hoy está amarillo arriba. Lo he sabido cuando he mirado y me han dolido los ojos. Después de mirar, el sótano es completamente rojo. (...)
XXX – Hoy papá ha puesto otra vez la cadena en la pared antes de aparecer la luz. Tengo que sacarla otra vez. Papá ha dicho que yo he sido malo al ir arriba. Ha dicho que no lo vuelva a hacer o me pegará fuerte. Eso duele. Me duele. He dormido todo el día y he

apoyado la cabeza en la pared fría. He pensado en el lugar blanco de arriba. (...)
X – Hoy es otro día. Papá me ha apretado la cadena. Me duele porque me ha pegado. Esta vez le he quitado el palo de la mano y he hecho ruido. Se ha marchado y tenía la cara blanca. Ha salido corriendo de mi cama y ha cerrado la puerta con llave.
No estoy muy contento. Aquí hace frío todo el día. La cadena sobresale poco de la pared. Estoy muy enfadado con mamá y papá. Se lo demostraré. Haré lo mismo que el otro día. Correré por las paredes. Después me colgaré cabeza abajo de mis piernas y salpicaré de verde todo el sótano hasta que estén tristes porque no han sido buenos conmigo. Si intentan golpearme otra vez les haré daño. Lo prometo.

Arnulf Reiner,
*El hombre que ríe, con los
grandes ojos abiertos,*
1977, Viena, Galerie
Ulysses



La infancia de Sartre

Jean-Paul Sartre, *Las palabras* (1964)
Me dicen que soy guapo, y me lo creo. Desde hace algún tiempo, tengo en el ojo derecho la nube que me volverá tuerto y bizco, pero aún no se nota nada. (...) Tenía dos razones para respetar a mi maestro: me quería y tenía mal aliento. Las personas mayores han de ser feas, arrugadas, pesadas; cuando me levantaba en brazos, no me disgustaba tener que sobrepoderme a cierto desagrado: era la prueba de que la virtud no era cosa fácil. Había goces simples, triviales: correr, saltar, comer pasteles, besar la piel suave y perfumada de mi madre; pero daba más importancia a los placeres trabajosos y complejos que sentía en compañía de los hombres maduros: el rechazo que me inspiraban formaba parte de su prestigio.

Confundía el disgusto con el espíritu de seriedad. Era un esnob. Cuando el señor Barrault se inclinaba sobre mí, su aliento me infligía unas molestias exquisitas, respiraba con entusiasmo el ingrato olor de sus virtudes. (...) Desaparecí, me fui a hacer muecas delante del espejo. Cuando hoy recuerdo aquellas muecas, entiendo que aseguraban mi protección: me defendía con un bloqueo muscular contra las fulgurantes descargas de la vergüenza. Y, además, al llevar mi infortunio hasta el límite, me liberaban de él: me hundía en la humillación para esquivar la humillación, me privaba de los medios de gustar para olvidar que los había tenido y que los había usado mal; el espejo era para mí una gran ayuda: le encargaba que me hiciera saber que yo era un monstruo; si lo lograba, mis agrios

remordimientos se transformaban en piedad. Pero sobre todo, como el fracaso había descubierto mi servilismo, me hacía asqueroso para que fuera imposible, para renegar de los hombres y para que renegasen de mí. Era la Comedia del Mal contra la Comedia del Bien; Eliacín hacía el papel de Quasimodo. Descomponía mi rostro por torsión y plegamiento combinados; me vitriolaba para borrar mis anteriores sonrisas. El remedio era peor que la enfermedad: contra la gloria y el deshonor, había tratado de refugiarme en mi verdad solitaria; pero no tenía verdad: en mí solo encontraba una asombrada insipiente. (...) El espejo me había enseñado lo que siempre había sabido: era horriblemente natural. Nunca me he recuperado.



George Grosz,
*El escritor Max
Hermann-Neisse, 1925,*
Mannheim,
Städtische Kunsthalle



4. Infelices y enfermos

Ya hemos visto que la enfermedad lleva consigo la fealdad, y recuérdese la descripción que hace **Rosenkranz** de los estragos causados por la sífilis. Pero al comentar un cuadro de Grosz no puede evitar sentirse atraído por los bubones de la peste, bella y heroicamente representados. Finalmente, el mismo autor recuerda que la enfermedad es fea cuando produce una deformación de los huesos y de los músculos o tñe la piel como la ictericia, pero resulta casi hermosa en la tisis y en los estados febriles, cuando el mal confiere al organismo un aspecto casi etéreo, y llega a comentar: «Qué espectáculo realmente luminoso ofrecen una niña o un jovencito en el lecho de muerte, víctimas de la tuberculosis».

El decadentismo, sobre todo, se mostrará muy indulgente incluso con las formas más repugnantes de la decadencia física, y es cierto en todo caso que a partir del siglo XIX se sublima la descomposición causada por una enfermedad pulmonar (tal vez para exorcizar el contagio de una enfermedad todavía incurable), desde el desfallecimiento de Violetta moribunda en la *Traviata* de Verdi hasta, en el siglo XX, esa epopeya de la tisis que es *La montaña mágica* de Thomas Mann.

La fascinación por la enfermedad también se afirma en las artes figurativas, ya sea que el artista represente, idealizándolo, el exhausto abandono de una belleza a las puertas de la muerte o el lento curso de una enfermedad, ya sea que retrate con realismo a los marginados de la sociedad, vulnerables a causa de esos males que se llaman vejez o pobreza.

La enfermedad, belleza mortuoria y «espiritual» que se afirma con la decadencia de la belleza física, produce imágenes evanescentes de muchachas condenadas a morir desde **Shelley** a **Barbey d'Aurevilly** y a **Renée Vivien**.

También **Victor Hugo** es testimonio de la ambigua fascinación que ejerce un cuerpo enfermo cuando hace el elogio de la araña y de la ortiga como las criaturas más desagradables y despreciadas de la naturaleza. **Baudelaire** celebrará el cuerpo torcido de una vieja decrepita o el caminar sonámbulo del ciego, haciendo revivir la hilera de los ciegos imaginada ya por Bruegel. Sin ningún tipo de complacencia estética, y metáfora de otros horrores, será terrible la imagen de una repulsiva herida, flor en el costado del muchacho de **Kafka**. O de la belleza de la repulsión, ya plenamente realizada.



Jean-Antoine Gros,
*Bonaparte visita
a los apesados de Jaffa*,
1804, París, Musée
du Louvre

Napoleón y Jaffa

Karl Rosenkranz.

Estética de lo feo, III (1853)

Otro excelente cuadro de este mismo tipo es el de Gros, *Napoleón visita a los apesados de Jaffa*. ¡Qué espantosos son estos enfermos con sus bubones, su color amoratado, los matices gris azulado y violeta de su piel, sus miradas enrojecidas y consumidas, sus rasgos desfigurados por la desesperación! Pero son hombres, son guerreros, son franceses, ¡son soldados de Bonaparte! Él, que es su alma, aparece entre ellos, sin preocuparse del peligro que viene de la asechanza de

la más terrible de las muertes: lo comparte con ellos, tal como ha compartido la lluvia de balas en la batalla. Esta idea exalta a aquellos valientes. Las cabezas cansadas y hundidas se levantan, las miradas apagadas o brillantes por la fiebre se dirigen hacia él, los brazos débiles se reaniman y se tienden hacia él, una feliz sonrisa de alegría serpentea en los labios de los moribundos, y en medio de estas figuras se alza compasivo el gigante Bonaparte y toca con la mano el bubón de un enfermo que, semidesnudo, se ha levantado frente a él.



Auguste Rodin,
El invierno, 1890, París,
Musée d'Orsay



Erotismo mortuorio

Percy Bysshe Shelley
Poemas póstumos (1820)
Y como una mujer moribunda que pálida
y demacrada envuelta en un velo
transparente sale vacilando
de su habitación, y es el insensato
desvarío incierto de la mente
extraviada el que la guía, la luna
salió en el tenebroso oriente, una masa
deforme que blanquea.

Amo la araña y la ortiga

Victor Hugo

Les contemplations (1856)

Amo la araña y la ortiga
porque las odiamos.
Nada premia, todo castiga
aquella profunda esperanza.
Gráciles y malditos
negros seres rampantes,
son de sus celadas
los tristes prisioneros
de lo que hacen, víctimas
—¡oh suerte, oh nudos fatales!
Porque la ortiga es una culebra,
y la araña un pordiosero.
Tienen la sombra de los abismos
y se les evita,
pues son cautivos
de la noche más oscura.
Oh tú que pasas, sé amable
con esa planta oscura,
con el pobre animal,
con su fealdad y su picadura.
¡Ten piedad del mal!
En la melancolía del todo,
todo quiere también un beso.
Dejemos al menos de pisarlas,
de mirarlas con ojos altivos,
a nuestros pies y alejadas del día,
en ese horror la fea bestia
y la malvada hierba
murmuran: ¡Amor!

Las viejecitas

Charles Baudelaire

Cuadros parisinos, 94 (1857)

Por entre los rincones de las antiguas urbes,
donde, incluso el horror, con hechizos da

[vueltas,
yo acecho, a mis fatales humores obediente,
a encantadores seres, singulares, decrepitos.
Antaño estos quebrados monstruos fueron

[mujeres,
¡Lais o Eponine! Gibosos, dislocados, torcidos
monstruos. ¡Amémosles! Todavía son almas.
Bajo enaguas raídas, bajo fríos tejidos
(...)

su mirada cual barreno penetra,
brillante cual los hoyos donde el agua se
[duerme

de noche; son los ojos divinos de la niña
que se asombra y sonríe con todo cuanto
[luce.

—¿No habéis visto que muchos ataúdes de
[viejas

son casi tan pequeños como los de los niños?
La Muerte sabia pone en cajas parecidas
un símbolo de un gusto cautivador y extraño.



Pieter Bruegel
(escuela de),
*La parábola de los
ciegos*, s.d.,
París, Musée du Louvre

Los ciegos

Charles Baudelaire

Cuadros parisinos, 95 (1861)

Míralos, alma mía; ¡son en verdad horribles!
Parecen maniqués; vagamente ridículos;
terribles, singulares, igual que los

[sonámbulos;
lanzando no sé adónde sus globos

[tenebrosos,
sus ojos, por la chispa divina abandonados,
igual que si mirasen lejos, alzados quedan
al cielo; no les vemos nunca hacia el

[pavimento,
inclinan, soñadores, su cabeza pesada.

De este modo atraviesan lo negro ilimitado.
Hermano del eterno silencio. ¡Oh tú,

[ciudad!
Mientras tú, en torno a nosotros, cantas,
bramas y ríes...

Una herida grande

Franz Kafka

Un médico rural (1919)

El joven está enfermo. En el costado
derecho, cerca de la cadera, tiene una
herida grande como la palma de mi
mano. Rosada, con muchos matices,
oscura en lo hondo, más clara en los
bordes, ligeramente granulada, con
coágulos irregulares de sangre, abierta
como una mina al aire libre. Así es, vista
de lejos. De cerca, aparece, sin embargo,
una complicación. ¿Quién la hubiera visto
sin silbar? Gusanos largos y gordos como
mi dedo meñique, rosados y manchados
de sangre, se retuercen, fijos, en el
interior de la herida, hacia la luz, con sus
cabecitas blancas y sus numerosas patitas.
Pobre muchacho, no tienes salvación. He
descubierto tu gran herida; esta flor de tu
costado te mata.



Angelo Morbelli,
Se adelanta, s.d., Verona,
Galleria Civica d'Arte
Moderna

Página anterior:
Francesco Mosso,
La mujer de Claude, 1877,
Turín, Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea

Páginas siguientes:
Angelo Morbelli,
*La Navidad de los que se
quedan*, 1903, Venecia,
Ca' Pesaro, Galleria
Internazionale d'Arte
Moderna

Lea

Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa (1832)

«Sí, sí, Lea mía, eres la más bella
de las criaturas; no te cambiaría; tus ojos
derrotados, tu palidez, tu cuerpo enfermo
no los cambiaría por la belleza de los
ángeles del cielo!»
(...) Aquella moribunda cuyo vestido
tocaba le quemaba como la más ardiente
de las mujeres.

El amor y la agonía

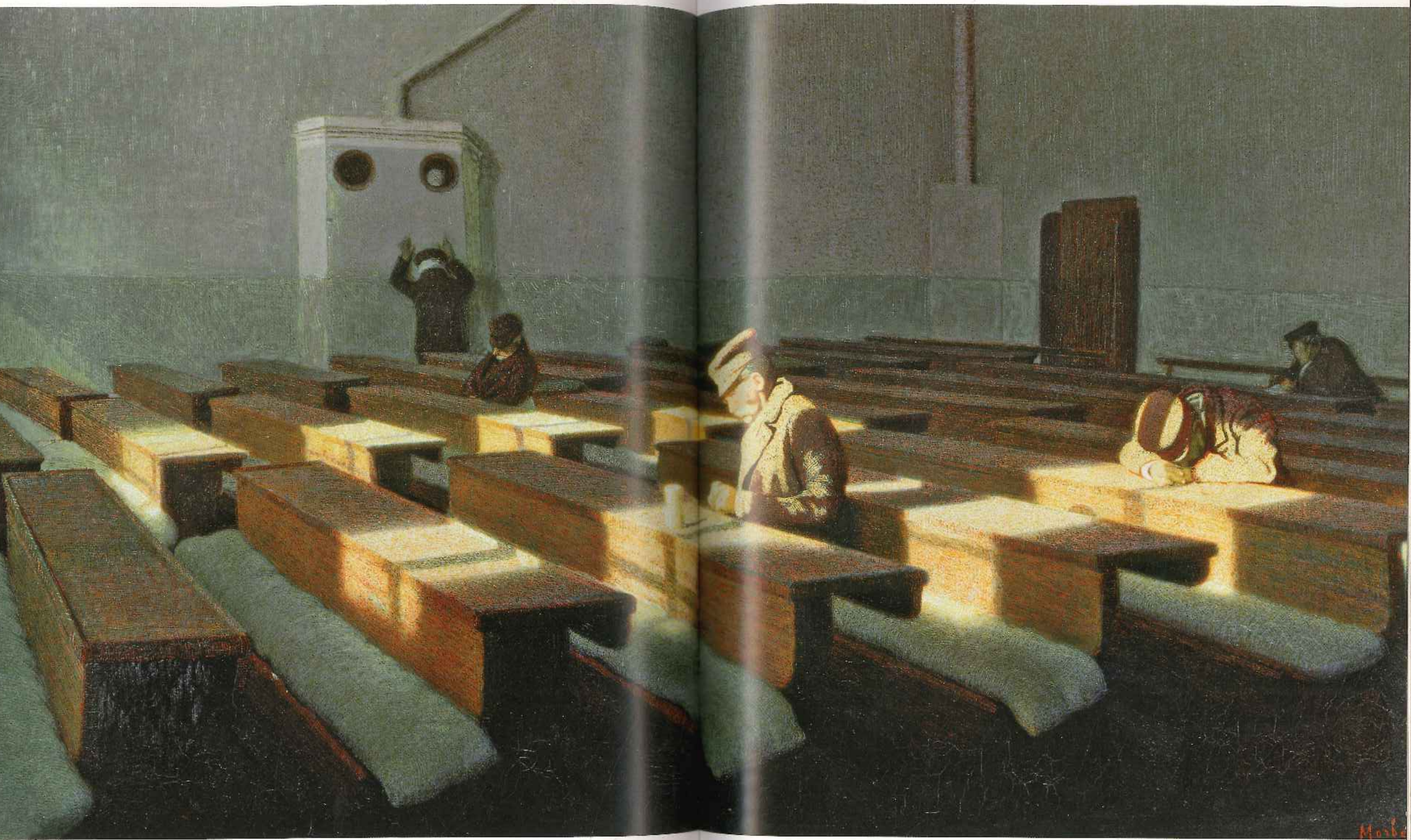
Renée Vivien

A la mujer amada (1903)

Y larguísima liras de sacra palidez
morían entre tus manos como cirios
apagados.

Tus dedos exhalaban perfumes lánguidos
en el hálito exhausto del supremo
dolor.

De tus claras ropas se desprendían
el amor y la agonía.



Lo siniestro

1. Lo siniestro



Johann Heinrich Füssli,
La follia di Kate,
1806-1807,
Frankfurt,
Goethe Museum

En una historia de la fealdad hay que incluir también lo que podríamos considerar feo *de situación*. Imaginemos que nos encontramos en una habitación familiar, con una hermosa lámpara sobre la mesa: de repente, la lámpara se eleva en el aire. La lámpara, la mesa y la habitación siguen siendo las mismas, pero la situación se ha vuelto inquietante y, como no podemos explicarla, nos resulta angustiosa o, según la resistencia de nuestros nervios, terrorífica. Es el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos sobrenaturales, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debiera ser*.

En 1919, Freud escribe una obra sobre lo *siniestro* (*Unheimliche*). Es un concepto que existía desde hacía tiempo en la cultura alemana y Freud había hallado en un diccionario una definición de Schelling según la cual es siniestro aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz. En 1906, Ernst Jentsch había escrito *Sobre la psicología de lo siniestro*, donde lo definía como algo inusual, que provoca «incertidumbre intelectual» y que «no se logra comprender». Freud se extendía sobre la etimología del término, examinando un campo semántico que abarca, en distintas lenguas, conceptos como *extraño* o *extranjero* en griego, *uneasy*, *gloomy*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted* (dicho de una casa) en inglés, *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise* en francés, *sospechoso*, *siniestro* en español, en árabe o en hebreo *demoníaco* y *horrendo* y por último *incómodo*, que provoca horror angustioso, horripilante, que puede aplicarse a un fantasma, a la niebla, a la noche, a la rigidez de una figura de piedra...

Freud admitía con Jentsch que sin duda lo siniestro se presenta como antítesis de todo lo que es confortable y tranquilo, pero observaba que no

Lo espectral

Karl Rosenkranz

Estética de lo feo, III (1853)

La contradicción de que el muerto esté aún vivo constituye el horror del miedo a los espectros. La vida muerta en sí no es espectral: podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitará el sudario o la luz oscilante desdibujará sus rasgos, la idea pura y simple de la vida en el muerto —un pensamiento que tal vez en otra situación podría resultarnos muy grato— tendría en sí algo de espectral. Para nosotros la vida acaba con la muerte; la aparición del más allá a través de un difunto tiene el carácter de una anomalía espantosa. El muerto, perteneciente al más allá, parece obedecer a leyes que no conocemos. Con el horror ante el muerto como ser presa de la descomposición, con la veneración por el muerto como ser consagrado se mezcla el misterio absoluto del futuro. Para nuestros objetivos estéticos tenemos que separar la sombra del espectro, del mismo modo que hacían los romanos con los lémures y las larvas. La idea de espíritus que pertenecen desde su origen a otro orden tiene en sí algo de espeluznante, pero no tiene nada de espectral. Demonios, ángeles, gnomos son tal como son desde el principio, no se han vuelto así con la muerte. Están por

encima de las sombras.

Entre el espectro y el vivo se sitúa la idea especial del vampirismo.

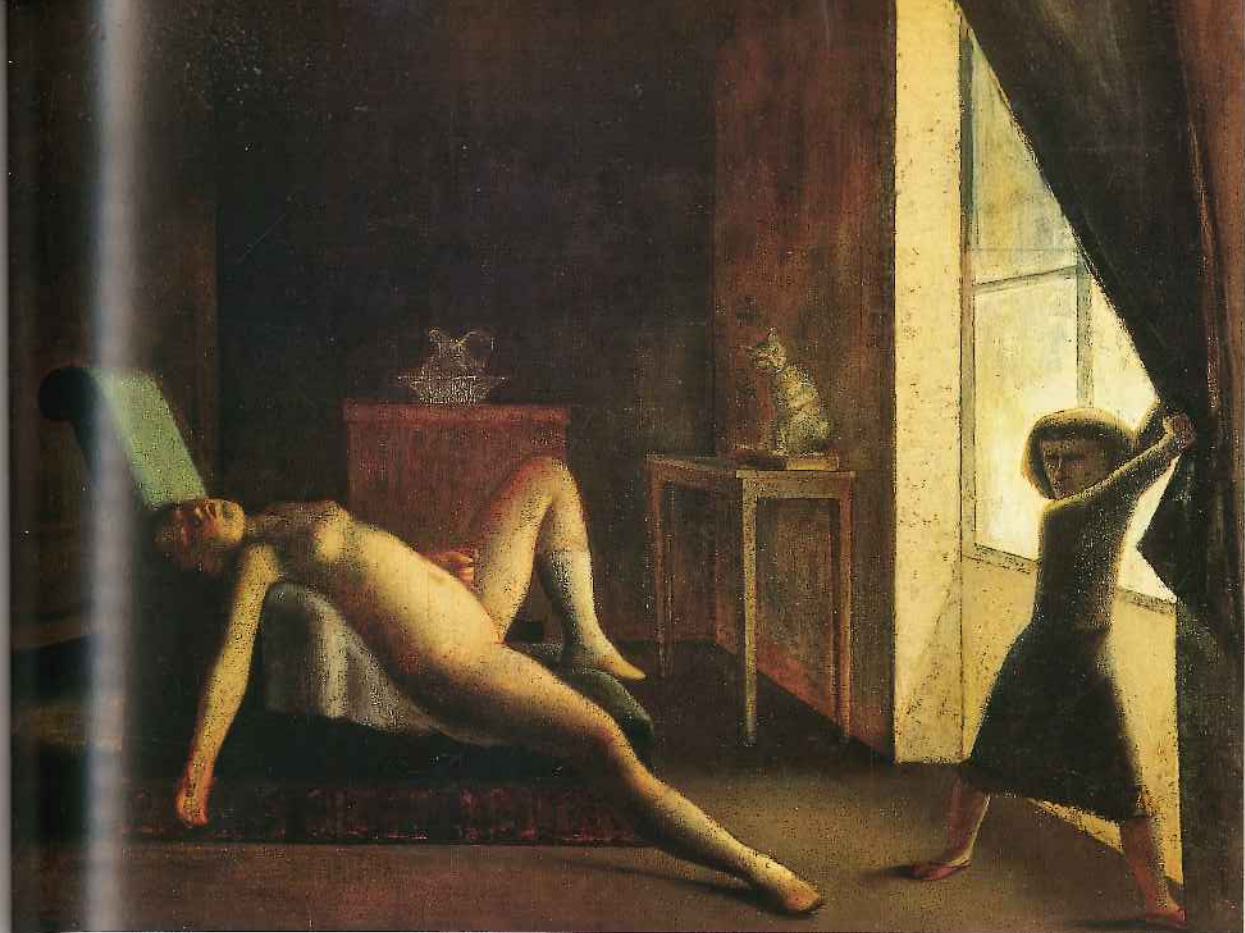
Lo siniestro

Sigmund Freud

Lo siniestro (1919)

No hay duda de que esto pertenece a la esfera de lo angustioso, de lo que genera angustia y horror, y es igualmente cierto que este término no siempre se utiliza en un sentido claramente definible, de manera que casi siempre coincide con lo que se considera angustioso en términos generales (...) Lo siniestro es esa clase de sentimiento angustioso que se remonta a lo que conocemos desde hace mucho tiempo, a lo que nos resulta familiar (...) La palabra alemana *unheimlich* [siniestro] es evidentemente la antítesis de *heimlich* [confortable, tranquilo, de *Heim*, casa], *heimisch* [paterno, natal], y por tanto familiar, habitual, y se deduce lógicamente que si algo suscita angustia es precisamente porque no es conocido y familiar. Es obvio, no obstante, que no todo lo que es nuevo e inusual es angustioso, la relación no es reversible; lo único que se puede decir es que lo nuevo se convierte fácilmente en angustioso y siniestro; algunas cosas nuevas son angustiosas, pero ciertamente no todas. Hay que añadir algo a lo nuevo y a lo inusual para que se vuelva siniestro.

todo lo inusual es siniestro; recordando a Schelling, afirmaba que resulta siniestro aquello que constituye un *regreso de la represión*, esto es, de algo olvidado que emerge de nuevo y, por tanto, de algo inusual que reaparece tras la supresión de alguna cosa conocida, que había perturbado nuestra infancia personal o la infancia de la humanidad (como el retorno de fantasías primitivas sobre los espectros y otros fenómenos sobrenaturales). Coherente con sus principios teóricos, **Freud** retrotraía la represión individual a temores referentes al sexo y especialmente al temor a la castración; de ahí que citara como hechos siniestros situaciones «góticas», como miembros separados del cuerpo, cabezas cortadas o pies que bailan solos. El análisis más profundo lo dedicaba al *Hombre de la arena*, de **Hoffmann**. En este cuento un niño empieza a tener pesadillas inexplicables a propósito de un misterioso conocido de su padre, que cree que de noche sube las escaleras que conducen a su habitación, y al que identifica con el hombre del que le hablaba su madre, que arroja arena a los ojos de los niños que no quieren dormir hasta que los ojos desaparecen del rostro. Freud escribía que «la angustia de perder la vista es muy a menudo un sustituto del miedo a la castración». En el relato el protagonista, ya mayor, se enamora de una bellísima muchacha, Olimpia, que en realidad es una autómatas. En esta «incertidumbre



Balthus,
El cuarto, 1952-1954,
colección privada

intelectual» acerca de lo inanimado y lo viviente reaparecería otra situación infantil (en este caso no terrorífica): el deseo o la creencia de que las muñecas pueden cobrar vida. Roger Caillois marca una diferencia entre lo *maravilloso* y lo *fantástico*, y asigna lo maravilloso a todas las culturas en las que es *natural* (y no sorprende) *que sucedan cosas sobrenaturales*, hasta las creencias en el milagro. Es lo que sucede también con los cuentos. Un niño (en circunstancias normales) no se asusta oyendo explicar o viendo imágenes de seres fabulosos malvados y monstruosos, pero puede sufrir terribles pesadillas si, en sueños o en un duermevela agitado, inmerso en la oscuridad, sueña con la llegada del lobo o tiene la impresión de que la bruja, sobre la que ha fantaseado alegremente durante el día, se asoma a la ventana. En este sentido, el cuento siempre ha estado repleto de horrores capaces de provocar obsesiones infantiles: piénsese en las apariciones espeluznantes en el *Pinocho* de **Collodi**, o en las crueldades que se representan tranquilamente en muchos cuentos o en relatos que se pretenden educativos, como *Pedro Melenas* (**Struwwelpeter**). Por esto autores como **Angela Carter** o **Isabel Allende** nos remiten al cuento como momento terrorífico. Freud reconocía que su identificación de lo siniestro con el regreso de la represión se refería a la vida cotidiana, pero que el arte cuenta «con muchos



En esta y en la
página siguiente:

Carlo Collodi,
*Las aventuras de
Pinocho*, ilustraciones
de Attilio Mussino,
Bemporad, Florencia,
1911



Dos figuras negras

Carlo Collodi

Pinocho, 10 (1883)

Se volvió para mirar y vio en la oscuridad dos figuras negras que, cubiertas totalmente con sacos de carbón, corrían tras él dando saltos de puntillas, como si fuesen dos fantasmas. (...) Después trató de huir. Pero no había dado aún el primer paso cuando sintió que le agarraban por los brazos y que dos voces horribles y cavernosas le decían: —¡La bolsa o la vida! (...) Entonces el más bajo de los criminales sacó un enorme cuchillo y, a modo de palanca y cincel, intentó metérselo entre los labios...

Comefuego

Carlo Collodi

Pinocho, 10 (1883)

Entonces salió el titiritero, un hombracho tan feo que daba miedo solo el verlo. Tenía una barbaza negra como un borrón de tinta, y tan larga que le llegaba de la barbilla al suelo: basta decir que, cuando caminaba, se la pisaba. Su boca era ancha como un horno, sus ojos parecían dos faros de cristal rojo, con la luz encendida por detrás, y con las manos hacía chasquear un grueso látigo, hecho de serpientes y de colas de zorro enroscadas.



La serpiente

Carlo Collodi

Pinocho, 20 (1883)

Mientras estaba hablando, se detuvo de repente asustado y retrocedió cuatro pasos. ¿Qué es lo que había visto?... Había visto una enorme serpiente, atravesada en mitad del camino, que tenía la piel verde, los ojos de fuego y la cola puntiaguda que echaba humo como una chimenea.

Imposible imaginar el terror que sintió el muñeco. Se alejó algo más de medio kilómetro, se sentó sobre un montoncito de piedras en espera de que la serpiente se marchara a sus quehaceres y dejara el paso libre.

Esperó una hora; dos horas; tres horas; pero la serpiente seguía allí y, a pesar de la distancia, se veía el rojo de sus ojos de fuego y la columna de humo que salía de la punta de la cola.

Entonces Pinocho, convencido de su propio valor, se acercó hasta pocos pasos de distancia, y con voccecita dulce, insinuante y débil, dijo a la serpiente:

—Usted perdone, señora serpiente, ¿sería tan amable de apartarse un poquito para dejarme pasar?

Fue como hablar con la pared. No se movió ni un paso. Entonces Pinocho repitió con la misma voccecita:

—Tiene que saber, señora serpiente, que voy a casa, donde me está esperando mi papá y ¡hace tanto tiempo que no le veo!... ¿Le parece bien que pueda seguir mi camino?

Esperó algún signo en respuesta a aquella pregunta, pero la respuesta no llegó: es más, la serpiente, que hasta entonces parecía estar llena de vida, se quedó inmóvil y casi rígida. Sus ojos se cerraron y la cola cesó de echar humo.

—¿Se ha muerto de verdad?... —dijo Pinocho, frotándose las manos de alegría, y sin más dilación se dispuso a saltar por encima de la serpiente para pasar al otro lado del camino. Pero aún no había terminado de levantar la pierna cuando la serpiente se irguió de pronto como un muelle que salta. Pinocho, asustado, dio un salto hacia atrás, tropezó y cayó al suelo.

Y justamente cayó tan mal, que se quedó con la cabeza clavada en el barro del camino y con las piernas en el aire. Al ver a aquel muñeco, que pataleaba boca abajo a una velocidad increíble, a la serpiente le entró tal ataque de risa que rió, rió y rió, y tanto rió que se le reventó una vena del pecho: y esta vez sí quedó muerta de verdad.



Gustave Doré,
ilustración para el
cuento de Charles
Perrault, *Pulgarcito*,
c. 1862

Página siguiente:

Heinrich Hoffmann,
Der Struwwelpeter,
Potsdam, 1938

El mago Sabbioline

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
El hombre de la arena (1816)

Es un hombre malo que se aparece a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja puñados de arena a los ojos, hasta que estos salen de las órbitas, gatos sangrientos; entonces los mete en un saco y al claro de luna se los da como alimento a sus pequeños, que están en el nido y tienen el pico curvado como las lechuzas; con este picotean los ojos de los niños desobedientes. Desde entonces se me quedó fijada la terrible imagen del Hombre de la arena; por la noche, cuando las escaleras retumbaban con el ruido de sus pasos, temblaba de miedo y de angustia; ni siquiera mamá lograba arrancarme otra cosa que no fuera el grito balbuceado entre lágrimas: «El Hombre de la arena! ¡El Hombre de la arena!». Me precipitaba a mi dormitorio y toda la noche me

torturaba la horrible aparición (...) Muy cerca de la puerta se oye un paso más fuerte, un golpe en el picaporte y la puerta se abre de par en par chirriando. Doy un salto, me armo de valor y prudentemente echo un vistazo detrás de la cortina. El Hombre de la arena está en medio de la habitación, delante de mi padre (...) El misterioso, el temido Hombre de la arena es el viejo abogado Coppélius, que a veces almuerza con nosotros (...) Imagínate un hombre alto de anchos hombros, con una enorme cabeza deforme, un rostro terroso, cejas espesas y grises, bajo las que brillan dos ojos verdes y penetrantes como los de los gatos, y una gran nariz carnosa aplastada sobre el labio superior. La boca gruesa se le ensancha en una sonrisa burlona, y entonces aparecen en las mejillas dos manchas rojas, y un extraño sonido, como un silbido, surge de entre sus dientes apretados.

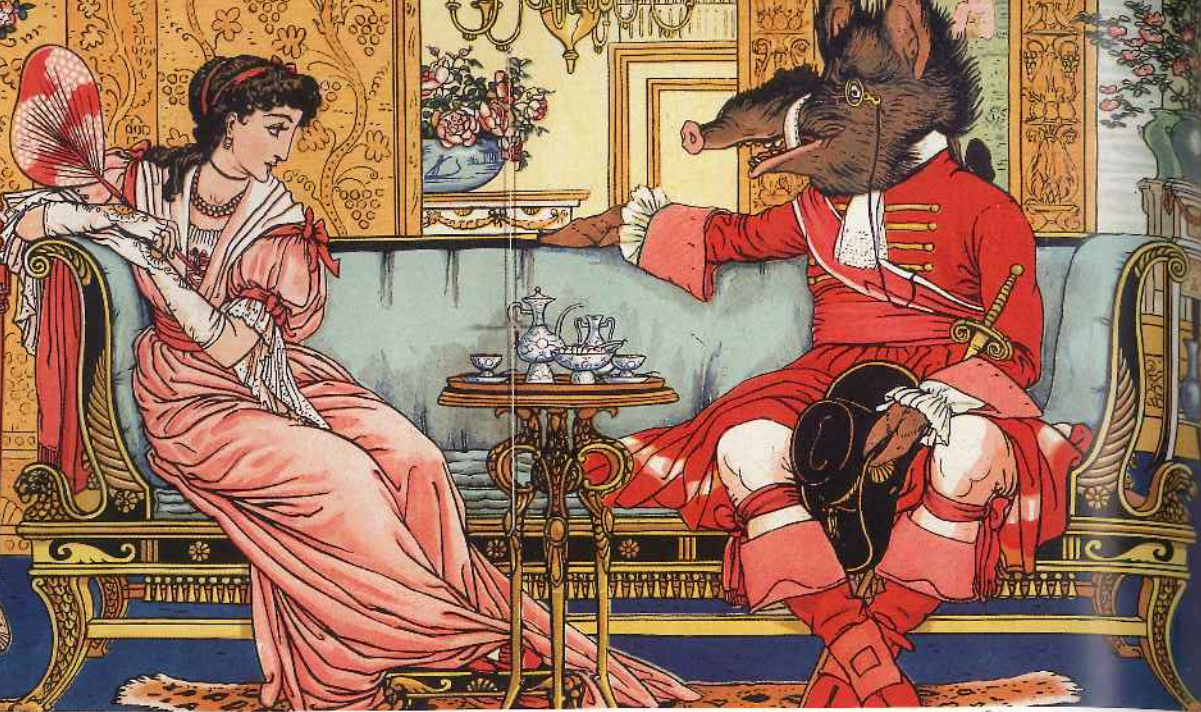
HEINRICH HOFFMANN *Der Struwwelpeter!*



Nach der Urfassung neu gezeichnet und in Holz geschnitten von

Fritz Kredel

Erschienen 1938 im Struwwelpeter-Original-Verlag Rütten & Loening, Potsdam



Walter Crane, ilustración de *La bella y la bestia*, Routledge Londres, 1874

La niña, el lobo, la abuela

Angela Carter

En compañía de lobos (1979)

Ristras de ajos colgadas de las puertas mantienen alejados a los vampiros. Si en la noche de San Juan, un niño con los ojos azules nace del revés, dicen que poseerá el don de la adivinación. Cuando descubren a una bruja —alguna vieja que cura su queso mientras los vecinos no lo consiguen, o bien otra con un gato negro que, ¡oh siniestro presagio! *la sigue a todas partes*—, desnudan a la infame, van a la caza de los signos; aquel tercer pezón que el demonio a su servicio chupa. Lo encuentran enseguida. Y luego la matan a pedradas. Invierno y clima duro. Vete a ver a la abuela, que ha estado enferma. Llévale las galletas de avena que he cocido para ella en el horno y una terrina de mantequilla. La niña, obediente, hace lo que le ordena su madre: cinco millas de duro camino por el bosque; no te alejes del camino, hay osos, jabalíes y lobos hambrientos. Toma el cuchillo de caza de tu padre; sabes cómo usarlo. Para protegerse del frío, la niña llevaba un abrigo de piel de carnero, conocía el bosque demasiado bien para tenerle miedo, sin embargo debería mantenerse siempre en guardia. Al oír el aullido sobrecogedor del lobo, soltó lo que llevaba, agarró el cuchillo y se volvió hacia la fiera. Era enorme, con los ojos rojos y las

fauces grises chorreantes de baba; cualquiera que no fuese el hijo de un montañero habría muerto de miedo al verlo. Se abalanzó sobre su garganta, como hacen los lobos, pero ella le asestó un fuerte tajo con el cuchillo de su padre y le cortó la pata anterior derecha. (...) Pero no era una pata de lobo. Era una mano, cortada por la muñeca, una mano endurecida por el trabajo que la edad había cubierto de manchas. En el dedo anular, una alianza; en el índice, una verruga. Por la verruga supo que se trataba de la mano de su abuela. Levantó la sábana y entonces la anciana se despertó, y empezó a agitarse, a gritar, a aullar como fuera de sí. Pero la niña era robusta e iba armada con el cuchillo de caza de su padre; consiguió mantener quieta a la abuela el tiempo suficiente para ver lo que le había provocado aquella excitación. Donde debería haber estado la mano derecha no había más que un muñón ya putrescente. La niña se santiguó y gritó de tal modo que los vecinos la oyeron y acudieron enseguida. Reconocieron a primera vista en la verruga el pezón de la bruja; arrastraron a la vieja, tal como estaba, en camisón, por la nieve, empujando a bastonazos al carcarnal hasta el límite del bosque donde la golpearon con piedras hasta que murió. Después de esto, la niña vivió en la casa de la abuela feliz y contenta.

El mago de Oz, 1939, dirigida por Victor Fleming



La pérfida bruja del Oeste

L. Frank Baum

El mago de Oz, 12 (1900)

Nadie ha conseguido matarla hasta ahora, por eso creía naturalmente que os habría hecho prisioneros, como ha hecho con todos los otros forasteros. ¡Tened cuidado! Es una bruja malvada y cruel, y es perfectamente posible que no os deje matarla. (...)

La pérfida bruja del Oeste tenía un solo ojo, pero era potente como un telescopio y le permitía verlo todo. Así, mientras estaba sentada a la puerta de su castillo, al volverse por casualidad vio a Dorothy que yacía medio dormida rodeada de todos sus amigos. Estaban a muchas millas de distancia, pero la pérfida bruja montó en cólera al verlos en su territorio y sopló con un silbato de plata que llevaba colgado del cuello.

Inmediatamente acudió a su lado una manada de grandes lobos. Tenían largas patas, ojos feroces y dientes afilados.

—Id a buscar a esos forasteros —ordenó la bruja—, y ¡despedazadlos! (...) —Dentro de unos minutos me habré derretido por completo, ¡y tú serás la dueña de este castillo! He sido muy mala en esta vida, pero nunca habría imaginado que una mocosa como tú pudiese darme muerte y poner fin a mis maldades. ¡Fíjate! ¡Se acabó! Con estas palabras la bruja se transformó en una masa líquida, informe y oscura, que inmediatamente comenzó a extenderse por el suelo bien limpio de la cocina. Al ver que ya no quedaba rastro alguno de su enemiga, Dorothy echó sobre aquella papilla otro cubo lleno de agua, luego lo arrojó todo fuera por la puerta de la cocina.

Tengo miedo de mí

Guy de Maupassant

¿Eh? (1883)

No tengo miedo de un peligro. Si entrase un hombre, lo mataría sin que me temblara ni un músculo. No tengo miedo de los fantasmas; no creo en lo sobrenatural. No tengo miedo de los muertos; creo en la aniquilación definitiva de todo ser que desaparece. ¿Entonces?... sí, ¿entonces?... ¡Pues bien! Tengo miedo de mí mismo! Tengo miedo del miedo; miedo de la angustia de la mente que se extravía, miedo de esa horrible sensación que es el terror incomprensible (...)

Tengo miedo de los muros, de los muebles, de los objetos familiares que se animan, para mí, de una especie de vida animal. Tengo miedo sobre todo de la horrible turbación de mi pensamiento, de la razón que se me escapa en un caos, extraviada por una misteriosa angustia invisible.

Fantasmas

Montague Rhodes James

Quis est iste qui venit (1904)

Es difícil que el lector pueda imaginar la sensación atroz que experimentó el profesor cuando vio que una figura surgía de repente y se sentaba en lo que con toda razón consideraba una cama vacía.

Se levantó de un salto y se precipitó hacia la ventana, donde se hallaba su única arma, el paraguas que había utilizado para sostener la cortina. Un instante después, se dio cuenta de que había cometido un gravísimo error, porque el personaje salido del lecho vacío, con un movimiento rápido y silencioso, se deslizó al suelo y se plantó, con los brazos abiertos, en medio de la habitación, exactamente frente a la puerta. Parkins lo miraba con horrible estupor. Por alguna razón inexplicable, la idea de pasar junto a él, alcanzar la puerta y huir le resultaba intolerable; en ningún caso —y no sabía por qué— habría soportado tocarlo; en cuanto a dejarse tocar por él, preferiría tirarse por la ventana. El intruso se hallaba momentáneamente en la sombra, en la parte más oscura de la habitación, y Parkins no podía verlo de cara. Entonces la figura comenzó a andar con la cabeza inclinada hacia el suelo, y de golpe el espectador comprendió, con alivio y horror a la vez, que debía ser ciega, porque andaba a tientas y agitando los largos brazos muelles, con pasos cautos e inseguros (...)

Y de lo que pudo ver, conservó sobre todo impresa la imagen de la cara, una cara monstruosa hecha de sábanas arrugadas.

medios de los que la vida no puede disponer para producir efectos inquietantes». Por ejemplo, *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James (1898), nos muestra que, cuando los mecanismos ordinarios de la novela gótica ya no conseguían aterrorizar a unos lectores ya advertidos, en la segunda mitad del siglo XIX se recurrió a mecanismos más refinados. En una vieja mansión rural, un niño y una niña de extraordinaria sensibilidad, gracia y dulzura son confiados al cuidado de una joven ama de llaves, pero poco a poco la mujer tiene la impresión de que los dos niños no son tan inocentes como le parecían y de que mantienen contactos con los siniestros fantasmas de un criado y un ama de llaves anterior. Todo transcurre en una atmósfera de pesadilla y aunque el lector sospeche que todo es consecuencia de la paranoia de la institutriz, no logra entender ciertos hechos que parecen suceder de verdad. Domina por completo la incertidumbre intelectual entre lo real y lo imaginado. Inspirándose de nuevo en Freud, Callois escribe que lo fantástico como siniestro se manifiesta en una cultura en la que se cree que el milagro ya no es posible, y que todo debería poder explicarse según las leyes de la naturaleza, por las que el tiempo no puede retroceder, un individuo no puede estar al mismo tiempo en dos lugares distintos, los objetos no tienen vida, hombres y animales tienen características diferentes, etc. Lo inexplicable aparece, pues, cuando no encontramos una habitación o un

Daniel Lee,
Jurado n. 4
(*Espíritu zorra*), 1994,
Linz Oberösterreichische
Landesmuseum





Drácula, 1992,
dirigida por
Francis Ford Coppola

Página 325:

Salvador Dalí, *Gala
y el Angelus de Millet
precediendo a la llegada
de las anamorfosis
cóncavas*, 1933, Ottawa,
National Gallery of
Canada

Página 326:

Nosferatu,
1922, dirigida por
Friedrich Wilhelm
Murnau

Página 327:

Edvard Munch,
Vampiro, 1893-1894,
Oslo, Munch Museet

camino que conocíamos perfectamente, cuando los mismos hechos se repiten una y otra vez, un maniquí se anima, lo que se creía un sueño o una pesadilla resulta ser real, aparecen fantasmas, o se sospecha que algunas personas puedan echar el mal de ojo. El colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, de nuestro doble. Encontramos apariciones de sosias en **Gogol**, **Gautier**, **Poe** y otros autores, y la experiencia es aún más angustiosa cuando, como en **Dostolevski**, todo el mundo lo considera o parece considerarlo la cosa más normal y aceptable. Freud recordaba que, si bien en la Antigüedad (cuando el faraón se aseguraba una especie de supervivencia haciendo esculpir su imagen) el doble era garantía de inmortalidad, en una fase en que se ha superado el narcisismo primario del primitivo y del niño, el fenómeno se convierte en siniestro aviso de muerte. Un hecho siniestro muy conocido es el vampirismo. Hoy en día, la literatura y el cine se remiten por lo general al arquetipo del *Drácula* de **Bram Stoker** (1897), pero el tema del ser que chupa la sangre ajena para continuar su inquieta vida más allá de la tumba procede de antiguas leyendas. El vampiro genera angustia no tanto al manifestarse en forma de ser murciélago con los caninos chorreando sangre, porque en este caso simplemente provoca miedo, como cuando no se tiene la certeza del vampirismo ajeno sino solamente la sospecha.



El Ogro,
parque de los
Monstruos de Bomarzo,
c. 1540

La sospecha como generadora de inquietud la encontramos en cierta pintura contemporánea cuando una simple casa, con una luz ambigua y aislada en el paisaje, se vuelve *haunted*, se carga de significados amenazadores y malignos (para la narrativa, véase **Blackwood**). El **Kafka** de *El proceso* fue maestro de la sospecha, aunque a veces (como en *La metamorfosis*) más perturbador que el horror que se muestra y describe (un hombre se despierta convertido en un insecto repugnante) es el hecho de que familiares y conocidos consideren el hecho embarazoso pero completamente normal, y no sospechen que existe una alteración del orden de las cosas, mientras que nosotros sospechamos que el relato habla de nuestra aquiescencia al mal que nos rodea. Tenemos, por último, el *retorno de los muertos*. Ya Rosenkranz dedicó un análisis a lo espectral en la *Estética de lo feo* (III). La muerte por sí misma no es aún espectral. «Podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitara el sudario o la luz oscilante desdibujara los rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en el muerto (...) tendría en sí misma algo de espectral». El fantasma no tiene la tranquila obiedad de los lémures de la Antigüedad, de los demonios, de los ángeles o de las criaturas fantásticas, que son tal como eran desde el principio. La aparición del muerto desde el más allá (aunque deseáramos que viviera todavía) adquiere la condición de una «espantosa anomalía».

El sosias

Fiodor Dostoievski
El sosias, V (1846)

El señor Goljadkin podía ya por fin distinguir del todo a su nuevo compañero retrasado: lo distinguió y profirió un grito de estupor y de terror; las piernas le flaquearon (...) El desconocido se detuvo, a una decena de pasos del señor Goljadkin y de tal modo que la luz de la farola más cercana se proyectaba sobre toda su figura, se volvió hacia el señor Goljadkin y, con un aire impacientemente inquieto, esperó que le dijera algo. «Perdone, tal vez me he equivocado», dijo con voz temblorosa nuestro héroe (...) El hecho es que este desconocido le parecía ahora de algún modo conocido. No era nada. Pero le había reconocido, tenía la certeza casi absoluta de haber reconocido a aquel hombre. Lo había visto a menudo a aquel hombre, lo había visto hacía tiempo, e incluso hacía muy poco (...) Incluso sabía cómo se llamaba, cuál era el apellido de aquel hombre; y sin embargo de ninguna manera, por nada del mundo quería nombrarlo (...) El desconocido de detuvo justamente delante de la casa donde vivía el señor Goljadkin. Se oyó el timbre de la puerta, y casi al mismo tiempo el chirrido del picaporte. La puerta se abrió, el desconocido se inclinó y desapareció en un abrir y cerrar de ojos. Casi en el mismo instante llegó también el señor Goljadkin y pasó como una flecha por debajo de la puerta (...) El compañero del señor Goljadkin parecía ser un conocedor, uno de la casa; circulaba con desenvoltura, sin tropiezos y con perfecto conocimiento del lugar (...) Fuera de sí, el héroe de nuestro relato entró corriendo en su casa; sin quitarse el abrigo ni el sombrero, atravesó el pequeño corredor y, como fulminado por un rayo, se detuvo en el umbral de su propia habitación (...). El desconocido estaba sentado ante él, también con el abrigo y el sombrero, exactamente sobre su cama, sonriendo tímidamente y, guiñando un poco los ojos, le hacía una señal de amistad con la cabeza (...) El señor Goljadkin había

reconocido perfectamente a su amigo nocturno. El amigo nocturno no era otro que él mismo, el propio señor Goljadkin, otro señor Goljadkin, pero exactamente igual a él; en una palabra, era lo que diríamos su doble en todos los aspectos.

El doble como nariz

Nikolai Gogol
La nariz (1835)
De pronto se halló como clavado a la puerta de una casa; ante sus ojos se producía un fenómeno inexplicable; delante del portal se había detenido un coche, se abrió la puerta y saltó fuera y se inclinó un señor vestido con uniforme que subió corriendo por la escalera. ¡Cuál no fue el terror y a la vez el asombro de Kovalev cuando reconoció en él... a su propia nariz! (...) «Distinguida señora —dijo Kovalev con aires de dignidad ofendida—, no sé cómo interpretar sus palabras (...) Es evidente que usted es [mi propia nariz]! La nariz miró al mayor y se fruncieron un tanto sus cejas. —Usted se equivoca, respetable señor; yo soy mía propia.

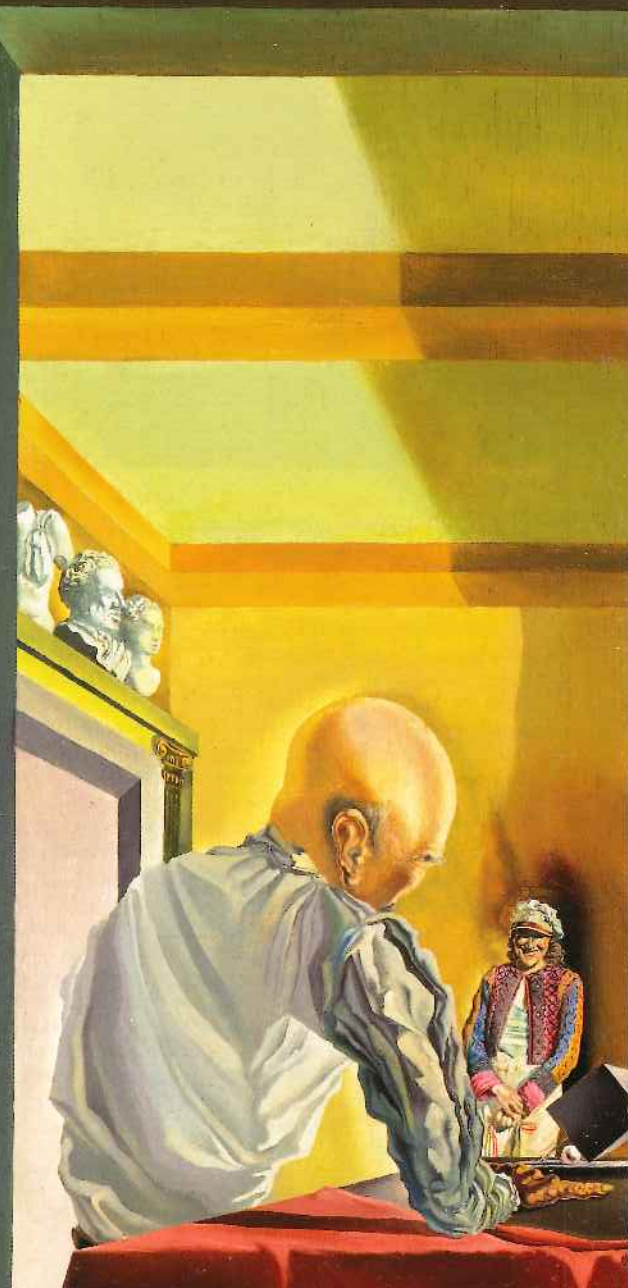
Doble suerte

Théophile Gautier
El caballero doble (1840)
El pequeño Oluf es un niño muy extraño: en su piel blanca y roja parece que convivan dos niños de carácter opuesto: un día es bueno como un ángel, y al otro es malo como un demonio, muerde el pecho de su madre y con las uñas araña el rostro del aya. (...) Cosa extraña, Oluf acusaba los golpes asestados al desconocido caballero, padecía por las heridas que causaba y por las que recibía. Había notado un gran frío en el pecho, como si en él hubiese penetrado un cuchillo buscando el corazón, y sin embargo a esa altura la coraza no presentaba ninguna abertura. Solo tenía herido el brazo derecho. Singular duelo aquel en el que el vencedor sufría tanto como el vencido y en el que era lo mismo dar que recibir. Haciendo acopio de todas sus fuerzas Oluf hizo saltar de un revés

el terrible yelmo de su adversario. ¡Qué espanto! ¿Qué es lo que vio el hijo de Edwige y de Lodborg? Se vio a sí mismo: un espejo no habría sido más fiel. Había luchado contra su propio espectro, con el caballero de la estrella roja. El espectro lanzó un gran grito y desapareció.

La lucha con el doble

Edgar Allan Poe
William Wilson (1839)
El choque fue breve. Deliraba de furor y poseía la energía y la fuerza de mil brazos. En pocos segundos lo empujó violentamente contra la madera de la pared y, teniéndolo así en mi poder, le clavé repetidamente la espada en el pecho con ciego furor. En aquel momento, alguien pulsó el pestillo de la puerta. Me apresuré a impedir una intrusión y regresé de nuevo junto a mi moribundo antagonista. Pero ¿qué lengua humana puede expresar con exactitud el estupor, el horror que se apoderó de mí ante aquel espectáculo? El breve instante en que había apartado la mirada había bastado para provocar un cambio total en el otro extremo de la estancia, donde había aparecido un enorme espejo, o esto es lo que veía en mi turbación; y cuando estaba en el límite del terror, mi propia imagen, con el rostro pálido y empapado de sangre, salió a mi encuentro con paso incierto. Es lo que parecía, pero no era así. Era mi antagonista, era Wilson el que estaba delante de mí, en los estertores de la muerte. La máscara y la capa estaban tiradas en el suelo, donde las había arrojado. No había ni un hilo de su ropa, ni un rasgo de sus intensas y singulares facciones que, en perfecta identidad, ¡no fuesen totalmente míos! Era Wilson; pero ya no hablaba con aquel susurro, y hubiera dicho que era yo el que estaba hablando cuando me dijo: ¡Has vencido, y yo me rindo. No obstante, de ahora en adelante, tú también estás muerto, ¡muerto para el Mundo, para el Cielo, para la Esperanza! Tú vivías en mí... y, en mi muerte, en esta imagen, que es la tuya, ves cómo te has asesinado a ti mismo.





Encuentro con el conde Drácula

Bram Stoker
Drácula, II y III (1897)

Su nariz aguilina le daba decididamente un perfil de águila, sobresalía el arco de la delgada nariz con las ventanillas muy dilatadas; tenía la frente alta y abombada, y el pelo ralo en las sienes pero abundante en el resto de la cabeza; las espesas cejas se juntaban casi encima de la nariz, y sus cabellos daban la impresión de enmarcarla, tan largos y espesos eran. La boca, o al menos lo que de la misma percibí bajo su enorme bigote, tenía una expresión cruel, y los dientes blancos, extraordinariamente puntiagudos, sobresalían de sus labios, cuyo color rojo escarlata denunciaba una vitalidad sorprendente en un hombre de su edad. Solo las orejas eran pálidas, acabadas en punta por la parte superior; el mentón marcado y resuelto, y las mejillas enjutas pero firmes. La sensación

que producía el conjunto era de una palidez sorprendente (...) Una vez que el conde se inclinó hacia mí y me rozó con sus manos, no pude reprimir un estremecimiento. Tal vez fuese su mal aliento, pero lo cierto es que mi estómago se revolvió, sin poder ocultarlo (...) La cabeza del conde pasó por la ventana del piso inferior; aun sin ver su rostro, le reconocí por el cuello y por el movimiento de hombros y brazos. En cualquier caso, no habrían podido engañarme sus manos, que tantas veces había podido estudiar. Al principio, me sentí interesado y un poco divertido, ya que es curioso lo poco que se necesita para entretener a un preso. Sin embargo, mi primera impresión no tardó en convertirse en repulsión y terror cuando vi que el conde salía lentamente por la ventana y se arrastraba por el muro del castillo, cabeza abajo. Así descendió sobre el tenebroso abismo, con la capa

desplegada como si fueran dos grandes alas. No daba crédito a mis ojos. Pensé que tal vez se trataba de un efecto producido por la luz de la luna, un extraño juego de sombras; pero seguí mirando y comprendí que no me engañaba. Veía perfectamente los dedos de las manos y de los pies asiendo a las grietas y rebordes de aquellas piedras desgastadas por la acción del tiempo y, utilizando cada saliente posible, el conde descendió rápidamente, exactamente igual que un lagarto al desplazarse a lo largo de un muro (...) Ante mí se hallaban tres jóvenes, tres damas a juzgar por su atuendo y sus modales. En cuanto las divisé, creí soñar, ya que, aunque el claro de luna entraba por una ventana situada a sus espaldas, no proyectaban sombra alguna sobre el suelo. Avanzaron hacia mí, me contemplaron unos instantes, y después cuchichearon entre sí. Dos eran morenas, con nariz aguilina



como el conde y grandes ojos negros, penetrantes, que parecían casi rojos bajo la ya pálida luz de la luna. La tercera era totalmente rubia, con una larga y ondulada cabellera dorada, y unas pupilas semejantes a pálidos zafiros. Tenía la sensación de reconocer aquel semblante y de que su recuerdo iba unido a una pesadilla, pero me resultó imposible recordar cuándo, dónde y cómo. Las tres poseían unos dientes de reluciente blancura, brillantes como perlas entre unos labios muy rojos y sensuales. Su presencia me producía un gran malestar, y experimentaba a la vez deseo y temor. Ardía en deseos de besar aquellos labios tan rojos o de que ellos besasen los míos (...) No me atreví a levantar los párpados, aunque seguí observando la escena y vi perfectamente cómo la joven se arrodillaba y se inclinaba cada vez más hacia mí. Sus facciones revelaban una voluptuosidad emocionante y repulsiva a la vez y, mientras

encorvaba el cuello, se relamió los labios como un animal, de tal forma que, a la luz de la luna, conseguí distinguir la saliva que resbalaba por sus labios rojos y su lengua, que se movía por encima de sus dientes blancos y puntiagudos. Su cabeza descendía lentamente, sus labios llegaron al nivel de mi boca, luego de mi barbilla, y tuve la impresión de que iban a lanzarse sobre mi garganta. Pero la joven se detuvo y pude oír el ruido, semejante a un chasquido, que hacía su lengua al relamer sus dientes y sus labios, al tiempo que sentía su aliento cálido sobre mi cuello. Entonces reaccionó la piel de mi garganta como ante una mano cosquilleante, y sentí la caricia temblorosa de unos labios en mi cuello, y el leve mordisco de dos dientes muy puntiagudos. Al prolongarse aquella sensación, cerré los ojos por completo en una especie de lánguido éxtasis, y esperé..., esperé con el corazón palpitante.

Hinchado de sangre

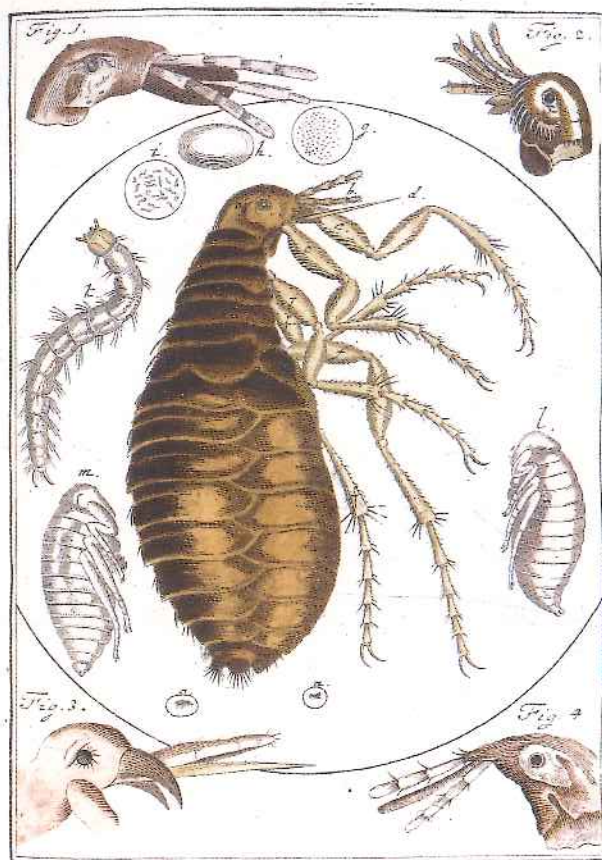
Bram Stoker, *Drácula*, IV (1897)

El conde yacía en la caja, pero rejuvenecido, ya que sus cabellos blancos y su blanco bigote mostraban un color gris acerado; sus mejillas estaban más llenas (...) la boca era más roja que nunca, pues los labios mostraban aún restos de sangre fresca que se deslizaba por el mentón y la garganta. Los ojos hundidos y brillantes, desaparecían en su rostro abotargado. Aquella horrible criatura estaba llena de sangre; yacía como una asquerosa sanguijuela ahíta. (...) Un deseo terrible me invadía: librar al mundo de aquel monstruo. No tenía ningún arma a mano, pero sí un azadón que (...) habían empleado para rellenar de tierra los ataúdes y, blandiéndolo en alto, golpeé con todas mis fuerzas aquel rostro malvado. En ese mismo instante, la cabeza giró rápidamente y aquellos ojos de fuego buscaron los míos, horribles como los del basilisco.

Martin Frobenius
Ledermueller,
*Amusement
microscopique tant pour
l'Esprit que pour les
Yeux...*, Winterschmidt
1764, Nuremberg

Página siguiente:

Alberto Savinio,
Roger et Angélique,
c. 1930, colección
privada



Convertirse en otro

Franz Kafka

La metamorfosis (1915)

Cuando una mañana se despertó, Grego Samsa, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en un espantoso insecto. Se encontraba tumbado sobre el quitinoso caparazón de su espalda y al levantar la cabeza, vio la forma convexa de su vientre de color oscuro, cruzado por curvadas durezas, cuyo relieve casi no podía soportar la colcha, que estaba a punto de deslizarse hasta el suelo. Numerosas patas, lastimosamente delgadas, comparadas con el grosor normal de sus piernas, presentaban ante su mirada el espectáculo de un movimiento sin sentido.





Edward Hopper,
Casa junto a las vías,
1925, Nueva York,
Museum of Modern Art

Ciertas casas

Algernon Blackwood
La casa vacía (1906)

Ciertas casas, como ciertas personas, tienen, quién sabe cómo, el poder de manifestar inmediatamente su esencia maligna. Si se trata de personas, no tiene por qué ser un detalle cualquiera de su aspecto exterior lo que las traicione: hasta es posible que presenten un rostro franco y una sonrisa ingenua. Pero basta tratarlas un poco para llegar inmediatamente a la convicción absoluta de que nos encontramos ante criaturas fundamentalmente «diferentes»: de que la pasta de que están hechas es el mal. Parecen respirar y rodarse (tal vez sin saberlo siquiera) de una atmósfera tan densa de infamia secreta que el hombre corriente se aparta instintivamente de ellas, como si de un apestado se tratara. Puede que esto ocurra también con las casas, y es el olor de las siniestras acciones cometidas bajo aquel techo —y que flota aún tras la desaparición de los protagonistas— el que nos pone la piel de gallina y los pelos de punta. La furia singular del homicida y el terror de la víctima resuenan a años de distancia en el corazón del espectador ignorante, que de repente siente los nervios a flor de piel y la sangre helarse en las

venas: sin que haya una razón tangible o visible, el terror se ha apoderado de él. (...) Furtivamente, caminando de puntillas y poniendo la mano como pantalla para que la luz de la vela no revelara su presencia a través de las ventanas desguarnecidas, penetraron en primer lugar en el amplio comedor. No había rastro de muebles. Paredes desnudas y sucias chimeneas con parrillas vacías fijaban su mirada en ellos. Tenían la sensación de que todo reaccionaba contra aquella intrusión, de que todo les espiaba con ojos hostiles. Les seguía una estela de susurros; un cortejo de sombras se formaba en silencio aquí y allá; era como si a sus espaldas hubiera algo acechándoles constantemente, dispuesto a aprovechar la ocasión para liberarse. Era imposible evitar la impresión de que las secretas actividades que habían tenido como escenario aquella habitación hasta poco antes se habían interrumpido a su llegada, y que en cuanto ellos abandonaran la estancia se reanudarían. Todo el espacio interior del viejo edificio parecía haberse coagulado en una presencia maligna que les exhortaba a desistir de la empresa, a no ocuparse de los asuntos ajenos; la tensión nerviosa de los dos visitantes crecía por momentos.



Alberto Savinio,
Autorretrato,
c. 1936, Turín,
Galleria d'Arte Moderna

Un asqueroso olor a moho

Montague Rhodes James

El tesoro del abad Thomas (1904)

En medio de la oscuridad más absoluta, continué sacando el objeto: una especie de enorme bolsa, que a duras penas pasaba por la abertura. Finalmente, tras mantenerse un momento en equilibrio sobre el borde de la cavidad, resbaló sobre mi pecho y *me rodeó el cuello con sus brazos*.

—Mi querido Gregory, estoy contando la pura verdad. Creo que sentí el más horrendo de los terrores, la más espantosa de las repugnancias, que pueda soportar un hombre sin perder la razón (...) Percibí un asqueroso olor a moho, y una especie de fífa y viscosa cara que se deslizaba lentamente contra la mía, mientras se enroscaban en torno a mi cuerpo muchas, no sé cuántas, piernas, o brazos, o tentáculos. Grité como una bestia, dice Brown, y me precipité hacia atrás desde el peldaño donde me encontraba, mientras que aquel ser fue a caer, por lo que imagino, en el peldaño mismo. (...)

—Bien, señor... —dijo Brown en voz baja y con cierto nerviosismo—, ocurrió exactamente así. El señor estaba trabajando un poco más abajo, delante de la abertura del muro, y yo le iluminaba, cuando me di cuenta de que algo había cambiado en los reflejos del

agua que brillaba en el fondo del pozo. Miré hacia arriba y vi una sombra que se asomaba por el pretil, espiándonos. (...) ¡Ah, qué cara tan espantosa, señor! La cara de un viejo arrugado y desdentado, con la nariz ganchuda, las mejillas decrépitas y los ojos más malvados que he visto en mi vida. Desapareció mientras yo subía los últimos escalones, y cuando miré hacia fuera ya no había nadie, el patio estaba vacío.

Fantasmas de la infancia

Isabel Allende

De amor y de sombra (1984)

Recordó los cuentos de aparecidos relatados por Rosa en su infancia: el diablo instalado en los espejos para asustar a las vanidosas; el Coco cargando un saco repleto de criaturas secuestradas; los perros con escamas de cocodrilo en el lomo y pezuñas de macho cabrío; hombres de dos cabezas acechando en los rincones para atrapar a las muchachas que duermen con las manos debajo de las sábanas. Historias truculentas para provocar sus pesadillas, pero cuya fascinación era tal, que no podía dejar de escucharlas y se las pedía a Rosa, temblando de miedo, desconsolada de taparse los oídos y cerrar los ojos para no saber y al mismo tiempo urgida de averiguar los menores detalles.

Torres de hierro y torres de marfil

1. La fealdad industrial



A partir del siglo XVIII, con la invención de los telares mecánicos y de la máquina de vapor, se produjeron transformaciones radicales en la organización del trabajo; en el siglo XIX, con el desarrollo de manufacturas e industrias, se afirmaba la forma de producción capitalista, la aparición de un proletariado obrero y el nacimiento de aglomeraciones urbanas insoportables. Algunos pensadores y escritores se entusiasmaron ante estas extraordinarias novedades: **Giosuè Carducci**, por ejemplo, en su *Himno a Satanás* (1863) cantará al tren de vapor como «monstruo bello y horrible» que simboliza, con el progreso, la revancha de Satanás que se rebela contra el oscurantismo medieval. Pero también comienza una crítica del mundo industrial, cuya expresión más famosa será el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels (1848). Al mismo tiempo, en el seno de la propia burguesía, aparecen signos de rebelión, como son por ejemplo la obra y la actividad social de John Ruskin. Enamorado de los primitivos italianos y de la arquitectura gótica, Ruskin, apóstol de una idea nostálgica de belleza, lucha contra la desolación de «una plebe que gana dinero» y propugna una utopía socialista de inspiración cristiana, apelando a formas de producción inspiradas en la alegría creativa de los artesanos de otros tiempos.

En los mismos decenios (aunque ya en el siglo XVIII Hogarth y **Blake** habían representado los horrores ciudadanos), frente al shock de la ciudad industrial, artistas como Doré y escritores como **Dickens**, **Poe**, **Wilde**, **Zola**, e incluso **London** y **Eliot**, nos proporcionan una representación espantosa de la *desolación del progreso*.

Otto Griebel,
Parado, 1921,
Dresde,
Stadt Museum





James Abbott Whistler,
Támesis. Nocturno
en azul y plata,
1872-1878, Yale,
Center for British Art,
Paul Mellon
Foundation

Página anterior:

William Hogarth,
La calle de la ginebra,
1750-1751



Las miserias de Londres

Charles Dickens
Oliver Twist, 8 (1838)

Jamás había visto lugar más sucio y miserable. La calle era muy estrecha y llena de barro y el aire estaba impregnado de olores inmundos. Había muchísimas tenduchas, pero la única mercancía disponible parecían ser montones de niños, que, incluso a aquellas horas de la noche, entraban y salían a gatas de las casas o gritaban dentro. Los únicos lugares que parecían prosperar en medio de la pestilencia general del lugar eran las tabernas y en ellas reñían con todas sus fuerzas los irlandeses de más baja estofa. Pasadizos cubiertos y patios, que se apartaban aquí y allá de la calle principal, dejaban ver grupitos de casas en las que hombres y mujeres borrachos se revolcaban seguramente en la inmundicia.

Calles de Londres

William Blake, «Londres», en *Cantos de experiencia* (1794)

Paseo por las calles comerciales cerca de donde el Támesis comercial fluye y en todos los rostros que encuentro veo signos de debilidad y de dolor. En el grito de cada hombre, en el llanto de espanto de cada niño, en cada voz y en cada bando, siento las esposas que forja la mente. Como el grito del limpiachimeneas espanta cada iglesia enhollinada; así el suspiro del soldado infeliz empapa con su sangre las paredes del palacio. Pero lo que más oigo por las calles nocturnas es el reniego de la joven prostituta

que maldice el llanto del recién nacido e infecta el coche fúnebre del matrimonio.

Niebla en Londres

Charles Dickens
Casa desolada (1852-1853)

Niebla por todas partes. Niebla río arriba, donde mana entre verdes islotes y praderas; niebla río abajo, donde ondula viciado entre las hileras de embarcaciones y por la contaminada ciudad, grande y sucia, que se extiende al borde del agua. Niebla entre los marjales de Essex, niebla en los cerros de Kent, niebla reptando por las chimeneas de los barcos carboneros; niebla densa en los muelles, flotando entre los aparejos de los grandes navíos; niebla que cae sobre las barcasas y botes. Niebla en los ojos y en las gargantas de los viejos pensionistas de Greenwich, que resuelan junto al hogar de sus guardianes; niebla en la pipa que por la tarde fuma el colérico patrón; niebla que pellizca con crueldad los dedos de los pies y las manos del tembloroso grumete que está en cubierta. La gente vaga por los puentes, asomándose desde las barandas a los cielos desplomados en la niebla, mientras esta los envuelve a todos, como si colgasen de un globo y pendieran de las brumosas nubes. Aquí y allá asoman en las calles los faroles de gas entre la niebla, tal y como podrían ver aparecer el sol desde los campos esponjosos el labrador y el mozo del arado. La mayoría de las tiendas ha encendido sus luces con dos horas de anticipación... y los faroles de gas parecen haberse dado cuenta de ello y arden ojerosos y reticentes.

El triunfo del realismo

Charles Dickens

Tiempos difíciles, 1, 5 y 10 (1854). Coketown constituía el triunfo del realismo (...) Era una ciudad de ladrillo rojo, es decir, de ladrillo que habría sido rojo si el humo y la ceniza se lo hubiesen consentido; como no era así, la ciudad tenía un extraño color rojinegro, parecido al que usan los salvajes para embadurnarse la cara. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, por las que salían interminables serpientes de humo que no acababan nunca de desentrosarse, a pesar de salir y salir sin interrupción. Pasaban por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente; tenía también grandes bloques de edificios llenos de ventanas, y en cuyo interior resonaba todo el día un continuo traqueteo y temblor y en el que el símbolo de la máquina de vapor subía y bajaba con monotonía, lo mismo que la cabeza de un elefante enloquecido de melancolía. Contenía la ciudad varias calles anchas, todas muy parecidas, además de muchas calles estrechas que se parecían entre sí todavía más que las grandes; estaban habitadas por gentes que también se parecían entre sí, que entraban y salían de sus casas a idénticas horas, levantando en el suelo idénticos ruidos de pasos, que se encaminaban hacia idéntica ocupación y para las que cada día era idéntico al de ayer y al de mañana y cada año era una repetición del anterior y del siguiente. (...) La prisión se parecía al hospital; el hospital pudiera tomarse por prisión; la Casa consistorial podría ser lo mismo prisión que hospital, o las dos cosas a un tiempo, o cualquier otra cosa. (...) En la parte de Coketown en que el trabajo es más rudo, en la última posición fortificada de esa feísima ciudadela en la que se fue tapiando la entrada a la Naturaleza conforme se iban emparedando en su interior atmósferas y gases mortíferos; en el corazón del laberinto de patios y patios estrechos, de calles y calles apretadas, que habían nacido

una a una, todas con prisa furiosa y respondiendo a los propósitos de un hombre cualquiera, hasta formar una familia monstruosa, que se daba mutuamente de codazos, que se pisoteaba, que se oprimía hasta matarse entre sí; en el último rincón sofocante de aquel gran recipiente en el que ya no cabía nada más, en el que, por falta de aire para que tirasen las chimeneas, construíanse estas en una inmensa variedad de formas truncadas y encorvadas, como si en cada casa se exhibiese una muestra de la clase de gente que se esperaba que naciese en ella; entre la multitud de habitantes de Coketown, conocidos con el nombre genérico de «brazos» —raza de hombres que habría gozado de un favor mayor entre ciertas gentes si la Providencia hubiese tenido a bien hacer de ellos puros brazos, o puros brazos y estómagos a la manera de ciertos animales rudimentarios de las costas del mar—, entre estos «brazos», decimos, vivía cierto individuo llamado Stephen Blackpool, de cuarenta años de edad.

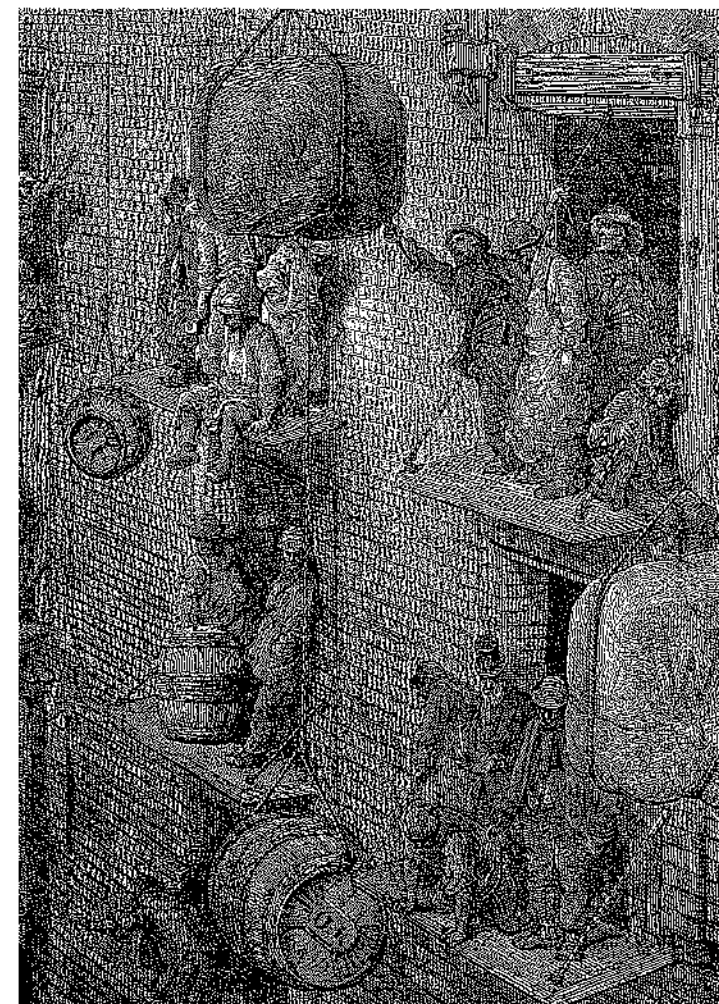
El pueblo del abismo

Jack London

El pueblo del abismo, 1 y 6 (1903)

No existen en Londres barrios donde sea posible evitar el espectáculo de la pobreza más abyecta. Por lo general, basta partir de un punto cualquiera de la ciudad y caminar unos minutos para encontrarse en una barriada. Pero la zona en que finalmente estaba adentrándose el coche era una única barriada sin solución de continuidad. Se amontonaba en las calles una especie de raza desconocida para mí, una raza diferente, hecha de gente de baja estatura y de aspecto sórdido, embrutecida por el alcohol. Recorremos no sé cuántos kilómetros de calles flanqueadas por miserables construcciones de ladrillos de color rojo sucio, todas inevitablemente iguales. De vez en cuando, nos cruzábamos con un hombre o una mujer que se arrastraban furtivos a lo largo de los muros, completamente borrachos, y resonaban en el aire gritos obscenos y de riñas vulgares. Atravesamos un mercadillo de barrio y vimos viejos

andrajosos y harapientos de ambos sexos, que vagaban entre los desechos amontonados en el fango del reguero, en busca de patatas, judías, verduras medio podridas. Una nube de moscos se agitaba como moscas enloquecidas en torno a un montón de fruta en descomposición, con los brazos hundidos casi hasta el codo en aquella masa putrescente (...) Eché una ojeada desde la ventana esperando ver la habitual hilera de patinillos en la parte posterior de los edificios vecinos. Pero no se veía ni rastro de patinillos o, mejor dicho, estaban todos cubiertos de tablas y cartones de modo que formaban tugurios de una sola planta, auténticos establos ruinosos habitados por seres humanos. El techo de aquellos tugurios estaba cubierto por una capa de desechos que alcanzaba en algunos puntos un espesor de treinta centímetros, la contribución aportada por las ventanas posteriores de los «apartamentos» del segundo y tercer piso. Podía distinguir rasas de pescado, huesos y restos de carne podrida, basura de toda clase: desechos nauseabundos; zapatos viejos sin suela, restos de vajilla (...) Era un caótico montón de desperdicios y de hedionda inmundicia, un revoltijo de repugnantes enfermedades de la piel, de llagas purulentas, de heridas y úlceras, un compendio de obscena vulgaridad e indecencia, de monstruosidades lascivas, de manifestaciones brutales. Soplaban un viento helado, cortante y despiadado, y aquellas pobres criaturas se apretaban unas contra otras entre sus harapos, algunas —las más— sumidas en un sueño agitado, otras intentando dormir. A mi derecha, tendidas en el suelo adornecidas o en una especie de estado de sopor, había una docena de mujeres de edades comprendidas entre los veinte y los setenta años, y junto a ellas, tendido sobre la dura madera de un banco, sin almohada ni manta, sin nadie que se ocupase de él, un niño de unos nueve meses. Un poco más allá, seis o siete hombres dormían sentados, rectos como husos o apoyados unos en otros.



Gustave Doré,
«Londres», en
Gustave Doré y
Blanchard Jerrold
London: A Pilgrimage,
Grant, Londres, 1872

La ciudad devastada

T. S. Eliot

La tierra desolada. «El entierro de los muertos» (1922)

¡Oh ciudad irreal!

Bajo la niebla gris de un amanecer

[de invierno,
tanta gente fluía hacia el Puente de Londres,
que nunca hubiera dicho que la muerte
se llevara a tantos.

Exhalaban suspiros ligeros y raros,
y cada uno fijaba los ojos delante de

[sus pies.
Fluían hacia arriba por la colina y hacia

[abajo
por King William Street,
hasta donde Saint Mary Woolnoth

[marcaba las horas

con fúnebre sonido, al último toque

[de las nueve.

Me encontré allí a un amigo y le detuve

[con un grito:

«¡Stetson! ¡Tú estuviste conmigo en

[las naves en Mylael

¡Ha brotado ya el cadáver

que plantaste el año pasado en tu

[jardín?

¿Florecerá este año?

¿O el hielo imprevisto ha estropeado

[su lecho?

Mantén alejado de allí al perro,
este amigo del hombre,

¡O con sus uñas lo desenterrará!

Tu, hypocrite lecteur!, mon semblable,
[mon Frère!.



Otto Griebel,
La Internacional,
1928-1930, Berlín,
Museum für Deutsche
Geschichte

Página siguiente:

Accidente en la estación
de Montparnasse,
22 de octubre de 1895,
París

La multitud

Edgar Allan Poe
El hombre de la multitud (1841)

La mayoría de los que pasaban tenían el aire satisfecho de la gente ocupada, cuya única preocupación parecía ser la de abrirse paso entre la muchedumbre (...)

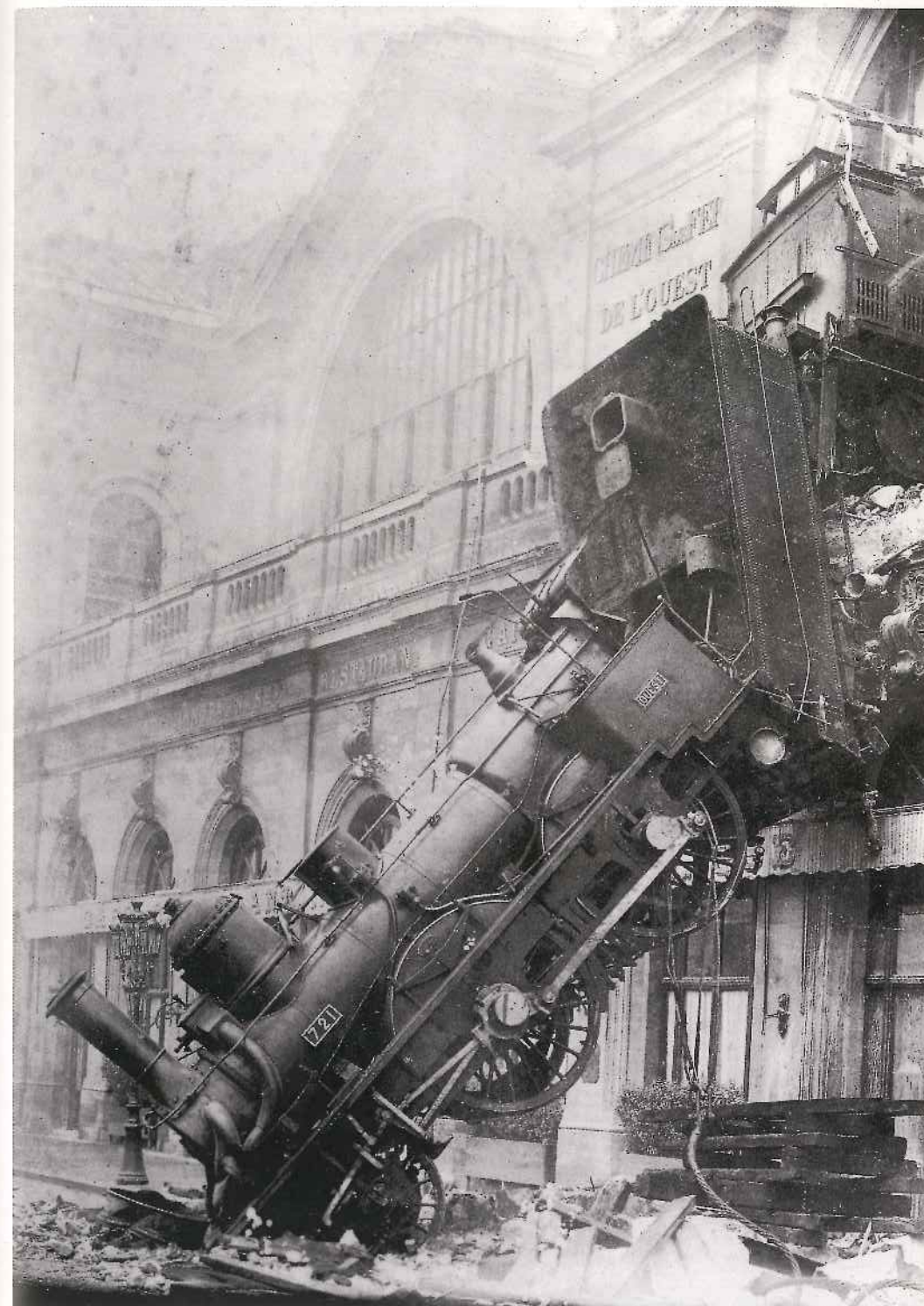
Descendiendo en la escala de lo que llamamos distinción, hallé temas dignos de atención más tenebrosos y más profundos. Vi traficantes judíos con ojos de halcón relampagueantes en rostros de abyecta humildad; porfiados pordioseros profesionales de mirada torva; mendigos de más alto rango a quienes solo la desesperación había empujado a salir en medio de la noche a implorar caridad; inválidos débiles y espectrales, sobre quienes la muerte había posado ya su mano cierta, que se retorcían y tambaleaban entre la multitud mirando suplicantes los rostros de los que pasaban, como si buscasen un consuelo momentáneo, una esperanza perdida. Vi jovencitas modestas, que regresaban a una casa desolada después de una larga jornada de trabajo y que retrocedían más temerosas que indignadas ante las miradas de los rufianes, cuyo contacto directo no podían ni siquiera evitar; prostitutas de toda clase y edad —la belleza incontestable en el esplendor de su feminidad que nos recuerda la estatua de Luciano, de mármol de Paros por fuera y llena de inmundicia por dentro—, la leprosa cubierta de harapos, repugnante y desahuciada; la bruja amugada, cubierta de joyas y pintarrajeada, que hace un último

esfuerzo por recobrar la juventud perdida; la muchacha de formas inmaduras, experta ya por largas relaciones en los horrendos coqueteos de su profesión, y que anhela ardientemente situarse al mismo nivel que las más antiguas en el oficio. Y vi también a numerosos e indescritibles borrachos: unos harapientos y llenos de remiendos, tambaleantes, con rostros amoratados y ojos empañados; vestidos otros con trajes ajados y sucios, de aire fanfarrón aunque ligeramente vacilante, gruesos labios sensuales y caras rubicundas; y otros llevando los que en su día debieron ser buenos trajes y ahora cuidadosamente cepillados; hombres que caminaban con paso más firme y elástico de lo común, cuyos rostros estaban espantosamente pálidos y cuyos ojos brillaban feroces y enrojecidos, y que procuraban asirse a cualquier objeto que estuviera a su alcance mientras avanzaban a grandes pasos entre la multitud.

Tren satánico

Giosuè Carducci
Himno a Satán (1863)

Bello y horrible — se desenfrena
corre los mares — corre la tierra:
brillante humea — cual los volcanes,
cruza los montes — devora el llano;
salva el abismo — luego se esconde
por antro ignoto — vía profunda;
sale, e indómito — de orilla a orilla
cual torbellino — su grito envía,
cual torbellino — su hálito esparce:
él pasa, oh pueblos — Satán el grande.



Una noche de Dorian Gray

Oscar Wilde

El retrato de Dorian Gray, 16 (1891)

Se dice que la pasión nos hace pensar en un círculo vicioso. Ciertamente, con terrible reiteración, los labios de Dorian Gray repetían y volvían a repetir aquellas sutiles palabras sobre el alma y los sentidos, hasta que encontró en ellas la plena expresión, como si fuesen su estado de ánimo y justificasen, por aprobación intelectual, las pasiones que sin esa justificación hubieran continuado dominando su temperamento. De célula en célula de su cerebro se deslizaba un solo pensamiento; y el salvaje deseo de vivir, el más terrible de todos los apetitos del hombre, enardecía todas sus trémulas fibras y nervios. La fealdad, que una vez había odiado porque hacía reales las cosas, le gustaba ahora por esa razón. La fealdad era la única realidad. Las riñas soeces, los tenebrosos tugurios, la cruda violencia de la vida desordenada, toda la vileza de los ladrones y los rateros, eran más vívidas, en su intensa actualidad de expresión, que todas las graciosas formas del arte y las soñadoras sombras de la poesía. (...) Entró en una gran habitación de techo bajo, que parecía como si hubiera sido en tiempos un salón de baile de tercer orden. Unas luces de gas se reflejaban en los espejos llenos de moscas que había en torno a la pared. También había unos reflectores de cinc que proyectaban círculos luminosos. El suelo estaba cubierto de un serrín ocre, lleno aquí y allá de barro y manchado de vino derramado. Algunos malayos estaban en cucullas en torno a un pequeño brasero de carbón, jugando a los dados y enseñando sus blancos dientes al hablar. En un rincón, con la cabeza hundida entre los brazos, había un hombre tumbado en una mesa, y en el mostrador, que ocupaba un lado entero de la habitación, se encontraban dos mujeres ajadas que se burlaban de un viejo que se estaba restregando las mangas de su abrigo con una expresión de disgusto (...). Al fondo había una pequeña escalera que conducía a un oscuro cuartucho. Cuando Dorian subió rápidamente los tres peldaños, le envolvió el pesado olor del opio.

La fealdad de lo «bello técnico»

Hans Sedlmayr

La muerte de la luz, III, 2 (1964)

Paralelamente al nacimiento de esta nueva belleza ha inundado el mundo una oleada de fealdad, única también en su género.

Desde los barrios nuevos de las grandes ciudades se extiende más allá de la periferia hasta el campo, invade la pequeña ciudad y el pueblo. La fealdad de la mayor parte de los barrios nuevos de la ciudad es indescriptible: una fealdad que corta la respiración. Y esto es aplicable tanto a las construcciones del centro como a las de la periferia, tanto a las casas de alquiler como a las zonas residenciales, tanto a los barrios pobres como a los ricos, tanto a los edificios privados como a los públicos, a las fachadas, a los interiores y a los patios. Esta nueva fealdad tiene, en el siglo XIX, algo oscuro, salvaje, algo que nos deja entrever la ganancia desmesurada, algo bárbaramente caótico, individual. Esto no quita que en medio de estos desiertos de la fealdad hayan aparecido, aquí y allí, oasis de antigua nobleza, y que, junto a una fealdad sin carácter alguno, surja no pocas veces una fealdad provocadora, que podría ser preferida a la gracia sin personalidad alguna de ciertos edificios de hoy, sobre todo porque a menudo esta fealdad va unida a una sorprendente solidez y a una construcción muy cuidada. «Estoy convencido de que en ninguna época de la Antigüedad el hombre contempló las formas expresivas y arquitectónicas con disgusto y aversión; esto es propio únicamente de nuestros tiempos. Desde la época clásica la construcción era una función natural. Es posible que ni siquiera repararan en las nuevas construcciones, del mismo modo que no se repara en un árbol recién plantado; pero cuando se contemplaban, dominaba la sensación de que era algo bueno y natural; así miraba Goethe los edificios de su tiempo» (Broch). En el siglo XX se han demolido algunas zonas donde existían fealdades de este estilo, aunque subsisten en la nueva forma de la llamada arquitectura «racional», esto es, en colores y proporciones absurdas y, como «función», en aberraciones ornamentales mal camufladas (...). Como contrapartida, la monotonía es más exagerada aún que en las calles «de fachada» del siglo XIX. La relación con el campo es brutal, sobre todo en los barrios modernos densamente poblados, el extraordinario tráfico difícilmente se puede superar con medios humanos y la desolación de los fansterios aumenta por la mala calidad de los nuevos materiales que, al envejecer, no se vuelven más bellos (como ocurría con los materiales de los tiempos antiguos), sino más feos y más deteriorados.

Kees van Dongen,
Los vividores,
principios del siglo XX,
Troyes, Musée d'Art
Moderne

Páginas siguientes:

Honoré Daumier,
Vagón de tercera,
1862, Ottawa,
The National Gallery
of Canada

Chaim Soutine,
Buey desollado,
c. 1925, Buffalo,
Albright-Knox Art
Gallery





Las miserias de París

Charles Baudelaire

«El crepúsculo matutino», *Cuadros parisinos* (1861)

Cantaba la diana dentro de los cuarteles,
y el viento matinal soplaba en las

[linternas.
Era cuando el enjambre de maléficos
[sueños

en su almohada retuerce al bruno
[adolescente;

y, tal ojo sangrante que palpita y se
[agita,

sobre el día la lámpara pone un
[manchón de rojo;

y el alma, bajo el peso del cuerpo
[áspero y torpe,

imita los combates entre el día y la
[lámpara.

Como un rostro lloroso que las
[brisas enjugan,

el aire se estremece con las cosas
[que huyen,

y el hombre está cansado de
[escribir, y de amar

la mujer. A humear comenzaban las
[casas,

las mujeres de trato, con los

[párpados lívidos,

la boca abierta, un sueño de

[estupidez dormían;

las pobres, arrastrando sus fríos

[senos flácidos,

soplaban en las brasas y en sus

[dedos soplaban.

Esa hora en la cual entre frío y

[miseria,

se agravan los dolores de la mujer

[que pare;

tal sollozo cortado por la sangre

[espumosa

los gallos a lo lejos desgarraban

[la bruma; (...)

El vientre de París

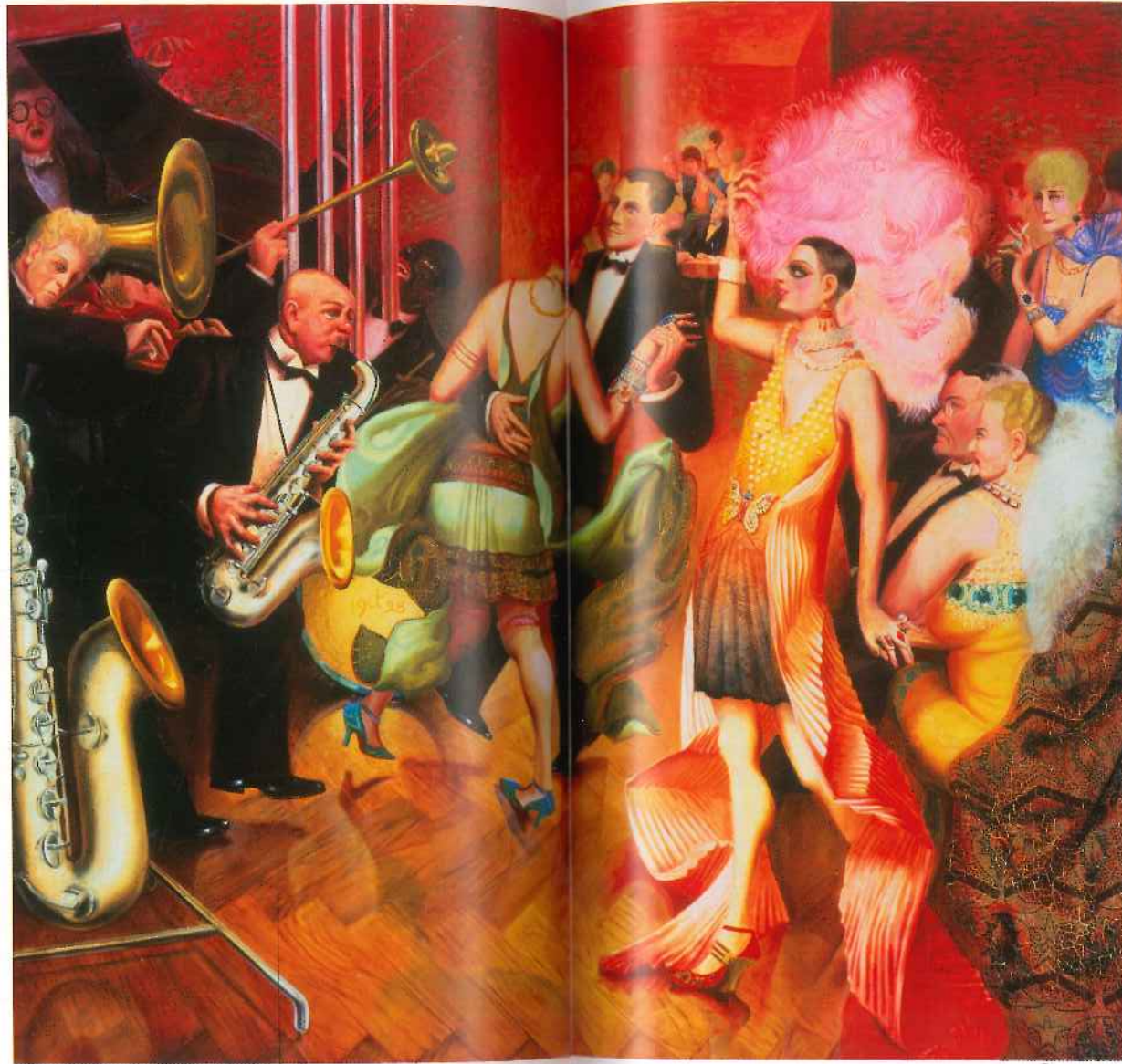
Émile Zola

El vientre de París, 1, 33 (1873)

La esfera luminosa de San Eustaquio
palidecía, agonizaba, como una
lamparilla sorprendida por la luz de
la mañana. En los comercios de vino,
al fondo de las calles vecinas, las
luces de gas se iban apagando, como
estrellas cayendo en un mar de luz.

Y Florent miraba cómo los grandes
mercados salían de la sombra, salían
del sueño en que los había visto
alargar hasta el infinito sus palacios
perforados. Todos aquellos edificios
adquirían forma, coloreándose de
un gris verdusco, más gigantescos
aún con su prodigiosa arboladura
que sostenía la extensión infinita de
sus techos. Sus formas geométricas
se amontonaban unas sobre otras
y, cuando se apagaron todas las
luces interiores y los mercados
se inundaron de la luz del día
aparecieron cuadrados, uniformes,
como una máquina moderna y
desmesurada, como una especie
de enorme máquina de vapor, una
caldera que había de servir para la
digestión de un pueblo, un vientre
gigantesco, tachonado, remachado,
hecho de madera, de cristal y de
hierro, de una elegancia y de una
potencia de motor mecánico
accionado por el calor del
combustible, y por la furia vibrante
y vertiginosa de las ruedas.







Construcción de la torre Eiffel, agosto de 1889

Páginas anteriores:

Otto Dix,
Cartoon for Metropolis,
tríptico, 1927-1928,
Stuttgart,
Galerie der Stadt

A lo largo de todo el siglo XIX sigue vivo el conflicto entre los entusiastas de la revolución industrial, que inspira una nueva arquitectura basada en el hierro o en el cristal, y los que rechazan esas novedades tecnológicas no solo en nombre de los valores tradicionales sino también de la nueva sensibilidad estética. Antes de que Gustave Eiffel terminase en 1889 su torre metálica para la Exposición Universal de París, en 1887 se publicó en el diario *Le Temps* una carta firmada entre otros por Alexandre Dumas hijo, Guy de Maupassant, Charles Gounod, Leconte de Lisle, Victorien Sardou, Charles Garnier, François Coppée, Sully Prudhomme: «Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, amantes apasionados de la belleza hasta ahora intacta de París, queremos protestar con todas nuestras fuerzas y con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés menospreciado, del arte y de la historia franceses amenazados, contra la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa torre Eiffel, que la malicia pública, expresión frecuente de sentido común y espíritu de justicia, ya ha bautizado con el nombre de «Torre de Babel»». Y se criticaba aquella negra y gigantesca chimenea de oficina que, como una mancha de tinta, proyectaría sobre París su sombra odiosa de «odiosa columna de hierros retorcidos».



Mario Sironi,
Paisaje urbano con chimeneas,
c. 1920-1923,
Milán, colección privada

Eiffel respondía afirmando que la torre tendría una belleza y elegancia propias, que las razones de la ingeniería no son incompatibles con las de la armonía, que la construcción poseería fuerza y belleza gracias a la audacia de su concepción, que también lo colosal es fascinante y, por último, que sería el edificio más alto jamás levantado por los hombres. ¿Por qué lo que es admirable en Egipto debería ser horrible y ridículo en París? La torre Eiffel se ha convertido ya en una presencia característica en el panorama parisino, y en aquella época incluso algunos de los que protestaban cambiaron de opinión. Pero el «dossier Eiffel» queda como testimonio de las llamadas *oscilaciones del gusto*. Oscilaciones que a lo largo del tiempo se han producido también a propósito de la imagen de la ciudad. En la pintura contemporánea encontramos imágenes espantosas de metrópolis miserables y periferias industriales; en pensadores como **Sedlmayr** y **Adorno** aparecen amargas reflexiones sobre la fealdad urbana; infernal y torva era la metrópoli en *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1929), y aún hoy **DeLillo** renueva en clave americana los horrores de Londres y de París en el siglo XIX. En cambio, en el *Ulises* de James Joyce (1922) tenemos una epopeya de la ciudad moderna, fascinante crisol de aspectos contradictorios, infierno y paraíso de Leopold Bloom.



Charles Sheeler,
Paisaje clásico,
1931, St. Louis, Missouri,
Mr. and Mrs. Barney A.
Ebsworth Foundation

Página siguiente:

Isaac Soyer,
*La crisis económica de
1929, 1937*, Nueva York,
Whitney Museum of
American Art

Joseph Stella,
Fuegos en la noche,
1919, Milwaukee Art
Museum

Las miserias de América

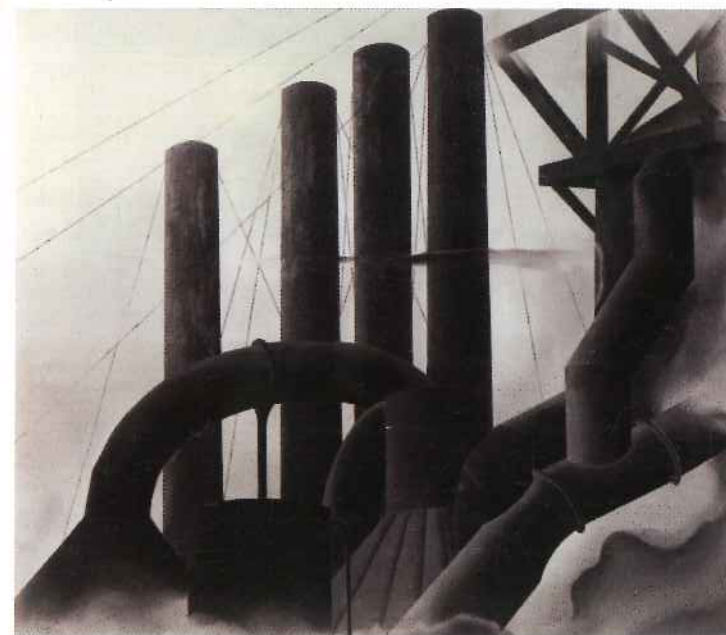
Don DeLillo

Submundo (1997)

Más lejos vemos rastros de los antiguos experimentos (...) y noto una sensación extraña, una incomodidad que intento definir. Vemos los restos del arco metálico de un puente de ferrocarril, un largo puente de metal oscuro calcinado que reposa sobre bases de hormigón. Una gravedad, un espíritu de antiguos secretos echados a perder, carentes ya de valor. Vemos la base gris de una torre de detonación, destruida décadas atrás, de la que únicamente se conserva este bloque de hormigón que se eleva tan solo dos metros por encima de la superficie irregular, con un aspecto aún extrañamente sorprendido, con vigas de metal al descubierto. Sentimiento de culpabilidad en todos los objetos contaminados, los postes castigados por el clima y las vigas de hierro abandonadas al viento, cosas fabricadas y forjadas por hombres, antiguos proyectos fracasados. Continuamos el trayecto en silencio.

Hay montones de tierra excavada por bulldóceres en torno a un búnker pintado de amarillo (...). El lugar es extraño, congelado, una muestra de nuestra capacidad de olvidar incluso cuando tomamos nota de los detalles. Vemos signos de casas en lontananza, construcciones utilizadas para los experimentos, hechas saltar por los aires con la gente aún dentro, maniqués, y productos ordenados en las estanterías en el mismo lugar donde los habían colocado tal vez cuarenta años antes; productos americanos, dice el chófer. (...) Las latas, el papel, los plásticos, el poliestireno. Todo pasa volando por las cintas

transportadoras, cuatrocientas toneladas al día, cadenas de montaje de basura, seleccionada, comprimida y finalmente transformada en unidades cuadrangulares, productos otra vez, atados con alambre y cuidadosamente amontonados y preparados para ser vendidos. A Sunny le encanta este lugar, y también a los otros niños que vienen con sus padres o con los profesores, y se detienen en la pasarela y visitan la muestra. La luz penetra a raudales por las claraboyas y desciende hasta el suelo de la nave, y cae sobre las grandes máquinas con un resplandor mágico. Tal vez sentimos reverencia por la basura, por las cualidades redentoras de las cosas que usamos y tiramos. Mirad cómo vuelven a nosotros, iluminadas con una especie de envejecimiento alentador. Las ventanas ofrecen a la vista un desierto amplio y fuerte y un cielo enorme. Al otro lado de la carretera el vertedero está cerrado, ahora, lleno a rebosar, pero el gas continúa saliendo del terraplén, el metano, y produce un temblor entre cielo y tierra que aumenta el aura de sacralidad. Es como si el aire agitado explicase la historia de una civilización fantasma, un resplandor de ruinas en el desierto. A los niños les encantan las máquinas, las embaladoras, las trilladoras y las largas cintas transportadoras, y los padres miran por las ventanas más allá de la niebla del metano, y los aviones surgen de las montañas y se alinean para empezar la aproximación, y los camiones están dispuestos en dos columnas fuera de la nave, llevan la basura sin seleccionar, la abyección intestinal de nuestra vida, y parten de nuevo con las unidades embaladas y amontonadas, para devolverlas al mundo.



2. El decadentismo y la lujuria de lo feo



Édouard Manet,
El bebedor de absenta,
1858-1859,
Copenhague,
Ny-Carlsberg-Glyptothek

Frente al carácter opresivo del mundo industrial, a las metrópolis recorridas por multitudes inmensas y anónimas, a la aparición de un movimiento obrero organizado, mientras florece una forma de periodismo que, con la publicación de narraciones populares por entregas, da comienzo a la que hoy llamamos cultura de masas, el artista siente amenazados sus propios ideales, percibe como enemigas las nuevas ideas democráticas, decide ser «distinto», marginado, aristocrático o «maldito», y se retira a la *torre de marfil* del arte por el arte. Como dirá Villiers de l'Isle-Adam: «¿Vivir? Nuestros sirvientes piensan en ello por nosotros».

Así que la época del triunfo de la máquina y del culto positivista de la ciencia es también la del decadentismo. Va cobrando forma una *religión estética* que ve en la belleza el único valor que hay que practicar, y el dandi cree que la vida hay que vivirla como una obra de arte. En su poema *Langüidez* (1883), Paul Verlaine compara su época con el mundo de la decadencia romana y bizantina: ya está todo dicho, ya se han probado y bebido todos los placeres, en el horizonte se divisan las hordas de los bárbaros que la civilización enferma no sabrá detener. No queda más (dirá Huysmans) que entregarse a los placeres sensuales de una imaginación sobreexcitada y sobreexcitable, catalogar los tesoros del arte, pasar las manos cansadas entre las joyas acumuladas por las generaciones pasadas. Para Baudelaire (*Las correspondencias*, 1857), la naturaleza es un templo cuyas pilastras vivas dejan escapar a veces confusas palabras, y solo puede ser contemplada como una reserva inagotable de símbolos. Pero si todo

Retrato de un decadente

Paul Valéry
Variété II, «Retrato de Huysmans» (1930)
Era el más nervioso de los hombres (...) artista del asco, inclinado a lo peor y sediento tan solo de lo excesivo, crédulo a más no poder, acogedor de todos los horrores que la mente humana pueda imaginar, aficionado a las extravagancias y a los cuentos como los que se contarían en la puerta del infierno; y, sin embargo, las manos puras (...) Emanaban de él los reflejos de una erudición consagrada a lo extraño. Husmeaba la suciedad, los maleficios, las ignominias en todas las cosas

de este mundo, y tal vez tenía razón (...) Cuando se dedicó a la mística, unió con gusto a su conocimiento minucioso y complaciente de las porquerías visibles y de la suciedad imaginable una curiosidad atenta, inventiva e inquieta por la porquería sobrenatural y las inmundicias suprasensibles (...) Sus fosas nasales singulares aspiraban con un estremecimiento todo lo que hay de nauseabundo en el mundo. El repugnante olor de los figones, el acre incienso corrompido, los efluvios infectos y viciados de los tugurios y de los hospicios: todo lo que le revolvió los sentidos excitaba su genio.



permite una revelación simbólica, habrá que buscarla también en los abismos del mal y del horror.

Arthur Rimbaud (*Carta a P. Demeny*, 1871) dirá que el poeta se vuelve adivino sólo «a través de un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos», y en *Una temporada en el infierno* (1873) escribirá: «Una tarde, me senté a la Belleza en las rodillas. Y la encontré amarga... Me tendí en el lodo. Me dejé secar por el aire del crimen». La religiosidad *à rebours* de los decadentes toma la vía del satanismo, con la adhesión a prácticas de magia y evocaciones diabólicas (véase *Allá abajo* de Huysmans), y nuestra antología no puede dar cuenta de las infinitas celebraciones del sadismo, del masoquismo, de la apología del vicio (véase, más allá incluso del decadentismo, el elogio de la prostituta en Rilke, o la celebración de la fealdad del acto sexual en Bataille), del placer buscado en el dolor, de la exaltación de estados neuróticos (Huysmans). Corbière se identifica con la fealdad melancólica del sapo, Dostoievski habla del horror del ratón, Baudelaire escribe *Una carroña*, modelo de exaltación de lo repugnante, Tarchetti escribe un elogio de la dentadura podrida, del mismo modo que Rimbaud se estremece de placer al describir a las despiojadoras. Y finalmente leeremos en Proust la fascinación por el sublime aristocratismo de la fealdad.

Paralelamente, los artistas figurativos nos ofrecerán figuras perversas, prostitutas, esfinges, niñas moribundas, rostros marcados por la repugnancia.

De la Edad Media se redescubre lo demoníaco o los balbuceos de un latín ya corrupto; del Renacimiento la figura ambigua del andrógino. Escribirá

El placer de la fealdad

Charles Baudelaire

Selección de máximas consoladoras sobre el amor (1846)

Para ciertos espíritus más curiosos y desencantados, el placer de lo feo proviene de un sentimiento más misterioso aún, que es la sed de lo desconocido y el gusto por lo horrible. Se trata de ese sentimiento, cuyo germen llevamos todos en nuestro interior más o menos desarrollado, que hace que algunos poetas se precipiten hacia las clínicas y las salas de anatomía, y las mujeres hacia las ejecuciones públicas. Lamento que alguien no lo comprenda, ¡un arpa a la que le falta una cuerda grave! Hay personas que se avergüenzan de haber amado a una mujer el día en que descubren que es tonta... La tontería es a menudo el adorno de la belleza, es ella la que da a los ojos la limpidez incolora de los estanques negruzcos, la calma oleosa de los mares tropicales.

El sapo

Tristan Corbière

Los amores amarillos (1873)

Un canto en una noche sin viento...
—La luna placa de metal claro
Los recortes del verde oscuro.
(...) Un canto; como un eco, vivo,
Enterrado, allí, bajo el matorral...
—Calla: Ven, se esconde en la sombra...
—¡Un sapo! ¿Por qué este espanto,
junto a mí, tu soldado fiel?
Míralo, poeta calvo, sin ala,
Ruisenior del fango... —¡Horror!—
(...) Canta. —¡Horror!— ¿Horror por qué?
No ves el ojo reluciente...
No: frío, se va, bajo la piedra.
(...)
Buenas tardes —el sapo soy yo mismo.

Max Klinger,
*La muerte. Segunda
parte (Vom Tode II)*,
Opus XIII, 1898, Berlin



La mujer del sarcófago

Gabriele D'Annunzio

Poema paradisiaco (1893)

La mujer en actitud real
sobre el gran sarcófago romano
sentada —donde está esculpida, obra
[de mano
Admirable, una pompa funeral—

¿Espera tal vez al Edipo fatal
que resuelva el enigma sobrehumano

o a la hermana Muerte que el profano
sueño encierre en el mármol sepulcral?

Su boca no revela el pensamiento.
¿Quién chupará de la sanguina pulpa
de aquel fruto la esencia del misterio?

Espera. Y por los profundos ojos
limpúdicos,
sombreados ya por la futura culpa
cruzan sombras de antiguos delitos.



Angelo Morbelli,
Vendida, c. 1887-1888,
Turín, Galleria d'Arte
Moderna, Civiche
Raccolte d'Arte

Jean Lorrain (*Roma*, 1895-1904): «¡Ah, las bocas de Botticelli, esas bocas carnales, sólidas como frutos, irónicas y dolorosas, enigmáticas en sus pliegues sinuosos, sin que logremos saber si callan pureza o abominación!». En la mujer se admira el misterio de esfinge (**Wilde**), el pecado y la corrupción moral, o las carnes descompuestas (también **Baudelaire**) hasta la voluptuosidad de la necrofilia (**D'Annunzio**), que en **Tarchetti** se enriquece con una evidente misoginia.

Parece que escapa a la fascinación por la fealdad la poética de la *epifanía*. Como decía Walter Peter (*El Renacimiento. Estudios de arte y poesía*, 1873), «en cualquier momento aparece en una mano o en un rostro la perfección formal; cierta tonalidad en las colinas o en el mar es más exquisita que el resto; cierto estado de pasión o de visión o de excitación intelectual es irresistiblemente real y atractivo para nosotros, para aquel momento tan solo».

Maestro de epifanías será en el siglo xx James Joyce, y bastaría citar la fulgurante aparición de la «muchacha pájaro» en *Dedalus* (1916). Pero para Joyce también la experiencia de lo feo, como el olor a col podrida o la visión de un cadáver, podía convertirse en emblema imborrable de un momento interior, aunque redimido estéticamente por el estilo. Y Stephen Dedalus se quedaba embobado mirando vulgares letreros de tiendas hasta que «el alma se le arrugó, suspirando envejecida».

Toulouse-Lautrec,
*Mujer subiéndose
las medias*, 1894,
París, Musée d'Orsay



Elogio de la prostituta

R. M. Rilke

Elegías de Duino 7 (1912-1922)

¡La vida aquí es gloriosa! Aun vosotros

[lo supisteis,
muchachas que transitáis al margen,

[al parecer perdidas
en las más viles calles de las ciudades,
pudriéndos y destinadas para el

[desecho.
Pues una hora a cada quien nos fue

[otorgada –quizás no tanto
como una hora– cierto lapso que apenas
podría ser medido

con las medidas del tiempo; algo entre
[dos instantes
cuando realmente se fue dueño de una

[vida.
Toda. Las venas llenas de existencia.

Fealdad y erotismo

Georges Bataille

El erotismo, 13 (1957)

Nadie duda de la fealdad del acto sexual.

Al igual que la muerte en sacrificio,
la fealdad del apareamiento sumerge
en la angustia. Pero cuanto mayor sea
la angustia –según la fuerza de los
participantes– más fuerte será la conciencia
de sobrepasar los límites, que decide un
arrebato de placer. Que las situaciones
varíen según los gustos y los hábitos no
puede impedir que generalmente la belleza
(la humanidad) de una mujer contribuya a
hacer sensible y perturbadora la animalidad
del acto sexual. Nada hay más deprimente
para un hombre que la fealdad de una
mujer en la que no destaque la fealdad de
los órganos o del acto sexual. La belleza
es importante sobre todo porque la fealdad
no puede ser ensuciada, y la esencia del
erotismo es precisamente la suciedad.

Franz von Stuck,
El beso de la esfinge,
1895, Budapest,
Szepmuveszen Muzeum



El ídolo monstruoso de la decadencia

Oscar Wilde

La esfinge (1883-1894)

Oculta en un ángulo oscuro de mi cuarto
desde hace más tiempo del que puedo

[imaginar,

me acecha en la penumbra movediza
una espléndida Esfinge silenciosa (...)

Acércate ya, mi amada,
tan somnolienta y parecida a una estatua.

Acércate ya, criatura exquisita y grotesca:
mitad mujer y mitad animal. (...)

Deja que toque tus zarpas de marfil
y en torno a tus patas enrolle
la cola como sierpe monstruosa (...)

¿Quiénes fueron tus amantes?

¿Quién por ti luchó en el polvo? ¿Qué vaso
contuvo tu lujuria? ¿A qué amante
poseíste cada noche?

¿No venían a postrarse ante ti
en los juncos de la orilla aquellos lagartos

[gigantes?

¿Venían los grifos de grandes costados
de metal a saltar sobre tu diván revuelto?
¿Se acercaba el monstruoso hipopótamo

sigilosamente hasta ti entre la niebla?

¿Eran los dragones de escamas plateadas
los que se retorían lujuriosos cuando
pasabas a su lado?

¿Y qué horrenda quimera
fue la que emergió del sepulcro de

[ladrillos rojos

con sus horribles cabezas y temibles llamas
para engendrar en tu seno

maravillas impensadas? (...)

Tu aliento pesado y horrible

hace vacilar la luz de la lámpara:

ya siento sobre mi frente la humedad
y el terrible rocío de la noche y la muerte.

Tus ojos son fantásticas lunas

que se estremecen

en las aguas estancadas de un lago.

Tu lengua es una serpiente escarlata que

[baila

al son de ritmos imaginarios,

tu corazón late en melodías envenenadas
y tu negra garganta es como un carbón

quemado en un tapiz oriental (...)

¡Vete de aquí, despreciable misterio!

¡Aléjate, horrible animal!

Edvard Munch,
Arpía II,
1899, Oslo,
Munch Museet



El canto del odio

Olindo Guerrini

Postuma (1877)

Cuando duermas olvidada

bajo la tierra fértil

y la cruz de Dios se plante

recta sobre tu caja,

cuando se hundan podridas las mejillas

en los dientes inestables

y en las órbitas fétidas y vacías

se agiten los gusanos,

para ti aquel sueño que para otros es paz

será tormento nuevo

y un remordimiento frío, tenaz

te morderá el cerebro.

un remordimiento muy agudo y atroz,

a pesar de Dios y de su cruz,

te roerá los huesos en la fosa.

Yo seré ese remordimiento. Yo buscándote

en la profunda noche,

Lamia que huye del día, acudiré ladrando

como ladra una loba;

yo con estas uñas cavaré la tierra

por ti hecha basura

y desclavaré el torpe leño

que encierra tu carroña infame.

¡Oh, en tu corazón rojo aún

saciaré el odio antiguo!

¡Oh, con qué placer hundiré las garras

en tu vientre impúdico!

En tu pútrido vientre aovillado

descansaré eternamente,

espectro de la venganza y del pecado,

espanto del infierno:

y a tu oído antes tan bello

susurraré implacable

palabras que quemarán tu cerebro

como un hierro candente (...)

y argolla son los versos con que yo te

[condeno

al vituperio eterno,

a penas que te harán añorar

los fuegos del infierno

te haré morir de nuevo, oh maldita,

despacio, a golpes de alfiler,

y tu vergüenza, mi venganza

entre los ojos te sello.

**El fauno**

Arthur Rimbaud

Cabeza de fauno (1854-1891)

Un asustado fauno descubre su entrecejo
y con sus dientes blancos muerde las
flores rojas.
Oscuro y tinto en sangre, igual que un
vino añejo,
su boca estalla en risas oculto entre las hojas.

Las despiojadoras

Arthur Rimbaud

Las despiojadoras (1854-1891)

Cuando la frente joven, roja por las tormentas
evoca al blanco enjambre de los sueños
[difusos,
llegan junto a su lecho dos hermanas risueñas
con sus frágiles dedos de uñas argentinas.
Sientan al niño frente al ventanal abierto,
donde el aire azul baña un torbellino de
[flores
y entre su denso pelo bañado de rocío
sus dedos se pasean, terribles, seductores.
Él escucha el cantar de sus alientos tímidos
que florecen de mieles vegetales y rosas
y que interrumpe a veces un silbido, saliva
que los labios absorben o deseo de besos.
Escucha sus pestañas latiendo en el silencio
perfumado; y sus dedos, eléctricos y suaves,
provocan los chasquidos, entre indolencias
[grises,
de los piojos muertos bajo sus uñas regias.

Los dientes negros

Iginio Ugo Tarchetti

Re per ventiquattrore (1839-1869)

Aquellos Dientes Negros que creía que
iban a inspirarme un terror insuperable,
tenían un aspecto tan dulce, tan dócil,
tan afectuoso que inmediatamente me
sentí atraído hacia ellos por una fuerza
de simpatía irresistible, mientras que los
Dientes Blancos me parecieron tan
rebeldes, tan feroces, tan crueles que
me producían casi terror.
Aquellos dientes largos, afilados, blancos,
horriblemente blancos, descubiertos hasta
la raíz por un labio ligeramente doblado,
puntiagudos y curvados como los caninos,
parecían hechos para agarrar, para morder,
para desgarrar la carne viva, palpitante,
proporcionaban a sus rostros un aspecto
terriblemente feroz. Los dientes negros,
por el contrario, macizos, cortos,
cuadrados, bien encajados y cubiertos
por la encía, prometían una naturaleza y
unas tendencias tan sumisas que habría
dado la mitad de la isla de Potikoros
por que mi reino estuviera poblado
solo por aquella raza (...)



La carroña

Charles Baudelaire

Spleen e ideal, XXX (1857)

Recuerda, alma, el objeto que esta
[dulce mañana

de verano hemos contemplado:

al torcer de un sendero una

[carroña infame

en un cauce lleno de guijas,

con las piernas al aire, cual lúbrica

[mujer,

ardiente y sudando venenos,

abría descuidada y cínica su vientre

lleno todo de emanaciones.

Irradiaba sobre esta podredumbre

[el sol,

como para cocerla al punto justo,

y devolver el céntuplo a la Naturaleza

lo que reunido ella juntaba;

y el cielo contemplaba la osamenta

[soberbia

lo mismo que una flor abrirse.

Tan fuerte era el hedor que creíste

[que fueras

sobre la hierba a desmayarte.

Los insectos zumbaban sobre este

[vientre pútrido,

del que salían negras tropas

de larvas, que a lo largo de estos

[vivos jirones

—espeso líquido— fluían.

Todo igual que una ola subía

[o descendía,

o se alzaba burbujeante;

diríase que el cuerpo, de un vago

[soplo hinchado,

multiplicándose vivía.

Prodigaba este mundo una música

[extraña,

cual viento y cual agua corriente,

o el grano que en su harnero con

[movimiento rítmico

un cribador mueve y agita.

Las formas se borran y no eran

[más que un sueño,

un bosquejo tardo en llegar,

en la tela olvidada, y que acaba

[el artista

únicamente de memoria.

Detrás de los roquedos una perra

[nerviosa

como irritada nos miraba,

esperando coger nuevamente el

[pedazo del esqueleto que soltó.

—Y serás sin embargo igual que

[esta inmundicia,

igual que esta horrible infección,

tú, mi pasión y mi ángel, la estrella

[de mis ojos,

y el sol de mi naturaleza!

¡Sí! Así serás, oh reina de las

[gracias, después

de los últimos sacramentos,

cuando a enmohecerte vayas bajo

[hierbas y flores

en medio de las osamentas.

Entonces, oh mi hermosa, dirás

[la los gusanos

que a besos te devorarán,

que he guardado la esencia y la

[forma divina

de mis amores descompuestos!

Como un ratón

Fiodor M. Dostoievski

Memorias del subsuelo, I, 3 (1864)

Y lo más importante es que él

mismo se considera un ratón,

sin que nadie se lo pida; y este

es un punto muy importante.

Observemos ahora a este ratón en

plena acción: supongamos, por

ejemplo, que esté ofendido (y casi

siempre lo está) y que también

desea vengarse. Posiblemente haya

acumulado en su interior más rabia

que *l'homme de la nature et de la*

verité, puesto que este, a causa de

su innata estupidez, considera su

venganza sencillamente como algo

justo, mientras que el ratón, por

su refinada conciencia, niega que

en ello haya un acto de justicia.

Por fin, llegamos hasta la cosa

misma, hasta el acto mismo de

la venganza. Al infeliz ratón, al

margin de la ruindad originaria,

le ha dado tiempo a acumular en

torno a sí un montón de porquería

en forma de dudas y preguntas;

a cercar cada pregunta de tantas

innumerables cuestiones, que, sin

querer, ha acopiado a su alrededor

algo parecido a un brebaje fatal, a

una suciedad apestosa, compuesta

de todas sus dudas e inquietudes,

y por último, de escupitajos con

que lo cubren de pies a cabeza los

hombres espontáneos y enérgicos,

quienes en calidad de jueces y

dictadores le rodean solemnemente

riéndose a carcajadas de él. Claro

está que no le queda más que

resignarse y, con sonrisa de fingido

desprecio en la que ni él mismo

cree, colarse ignominiosamente

en su agujero. Allí, en su abyecto

y maloliente subsuelo, nuestro

ofendido, humillado y ridiculizado

ratón se sumerge al instante en la

fría, venenosa y, lo que aún es más

importante, en la eterna maldad.

La neurosis

Joris-Karl Huysmans

Al revés, 9 (1884)

Estas pesadillas se repitieron; ahora

ya tenía miedo de dormirse.

Permaneció horas enteras tendido

en la cama, preso de persistentes

insomnios y agitaciones febriles,

o de sueños abominables

interrumpidos por los saltos de

alguien que resbala, que cae desde

lo alto de una escalinata, que se

precipita sin poderlo remediar al

fondo de un abismo. La neurosis,

calmada durante unos días,

triunfaba, se revelaba más

vehemente y más obstinada bajo

nuevas formas (...)

Para distraerse y ocupar las

interminables horas, recurrió

a sus álbumes de grabados y

alincó sus Goya. Los primeros

estadios de algunas tablas de

los *Caprichos*, algunas pruebas

reconocibles por el tono rojizo,

adquiridas en el pasado en las

subastas a precio de oro, le

tranquilizaron, y se dejó llevar

por ellas siguiendo las fantasías

del pintor, cautivado por sus

escenas vertiginosas, por sus brujas

montadas sobre gatos, por sus

mujeres que peleaban por arrancar

los dientes de un ahorcado,

por sus bandidos, por sus

súcubos, por sus demonios

y por sus enanos.

Luego recorrió todas las otras

series de aguafuertes y de

aguatintas: los *Proverbios* de

un terror macabro, los temas

de guerra de furia feroz, la tabla

del *Estrangulamiento*, de la que

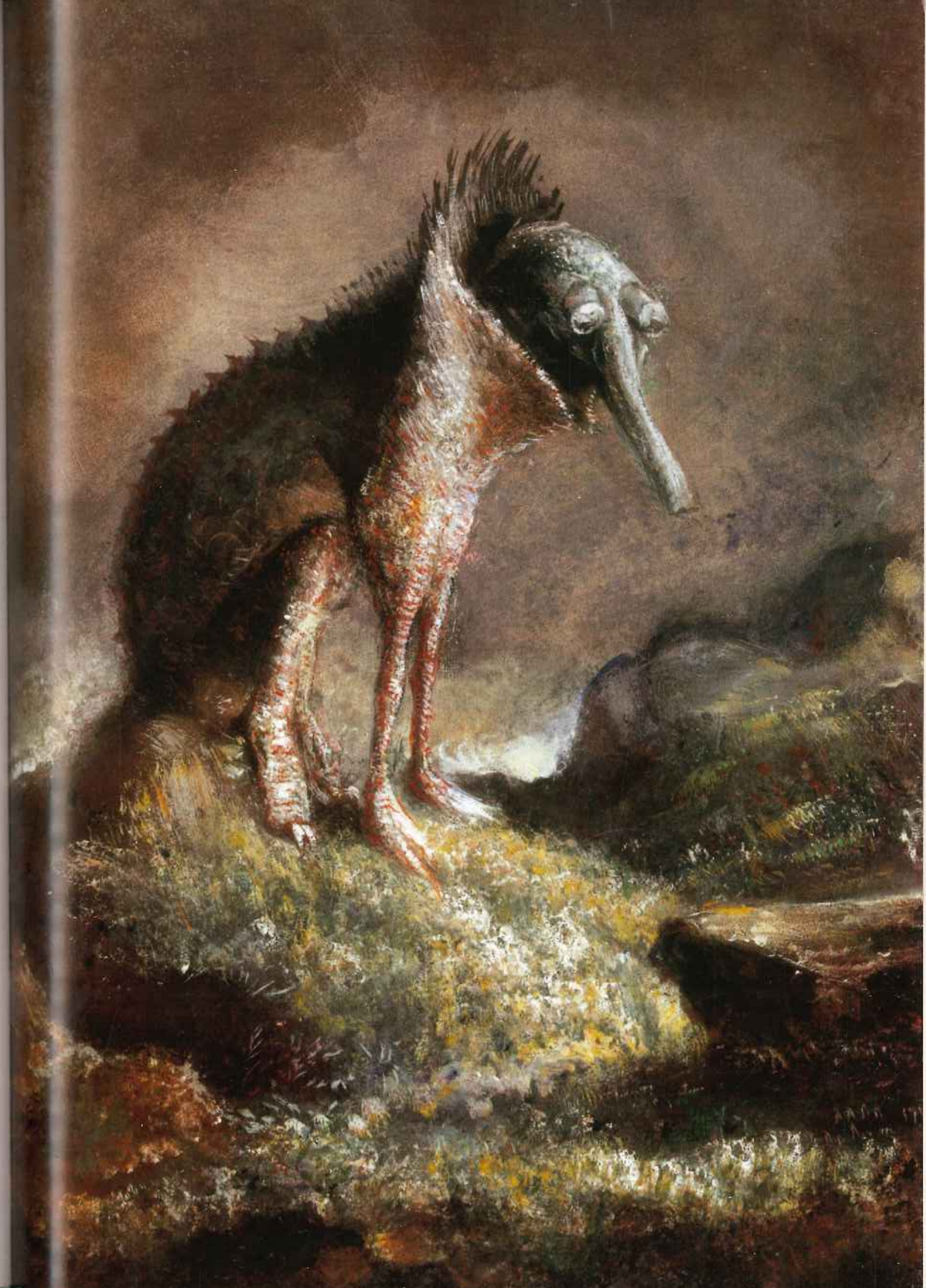
conservaba una maravillosa

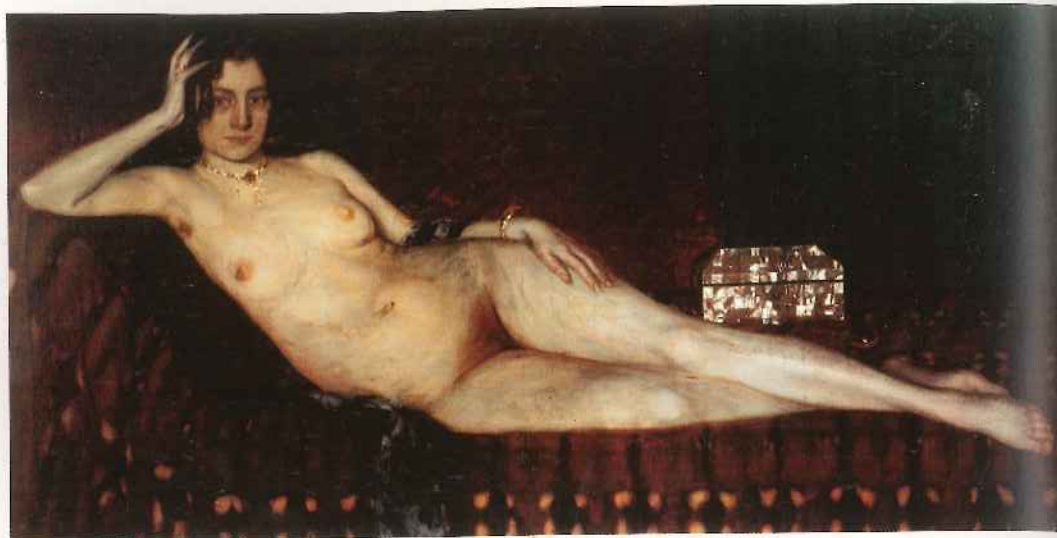
prueba estampada en papel

grueso, sin pegar, en la que eran

visibles las marcas de las vergas

que atravesaban la pasta.





Oskar Zwintscher,
Madreperla y oro,
1909,
Chemnitz, Städtische
Kunstsammlungen

Página siguiente:

Christian Schad,
Autorretrato con modelo,
1927, colección privada

Ninfa macabra

Charles Baudelaire

«El monstruo», en *Las flores del mal* (1857)

Ya no eres fresca, tú, mi amada,
¡mi vieja niña! Y sin embargo
tus caravanas insensatas
te han dado ese abundante lustre
de las cosas que están muy usadas,
mas que seducen, sin embargo.
No me parece, no, monótono
el verdor de tus cuarenta años;
¡otoño, prefiero tus frutos
a las flores primaverales!

No eres tú nunca, no, monótona.
Encantos tiene tu carcasa
y gracias muy particulares.

Extrañas especias se encuentran
en el hueco de tus saleros.

¡Encantos tiene tu carcasa! (...)

Tu pierna seca y musculosa
los volcanes sabe escalar,
y aun con la nieve y la miseria
bailar los más locos cancanes.
Tu pierna es seca y musculosa;
tu piel ardiente y sin dulzura
cual la de un viejo policía,
no conoce más el sudor
que tus ojos del llanto saben.

El aristocraticismo de lo feo

Marcel Proust

La parte de Guermantes, I (1920)

«Es la princesa de Guermantes», dijo mi
vecina al señor que estaba con ella,
procurando pronunciar delante de la
palabra «princesa» varias *p* para indicar
que esa denominación era ridícula.

«No ha escatimado en perlas. Me parece
que, si yo tuviera tantas, no haría
semejante alarde; no parece —creo yo—
que sea lo más apropiado.»

Y, sin embargo, al reconocer a la
princesa, todos cuantos intentaban saber
quién estaba en la sala sentían elevarse
en su corazón el trono legítimo de la
belleza. En efecto, para la duquesa de
Luxemburgo, la Sra. de Morienvil, la
Sra. de Saint-Euverte y tantas otras, lo
que permitía identificar su rostro era la
conexión de una gran nariz roja con un
labio leporino o de dos mejillas arrugadas
con un bigote fino. Por lo demás, esos
rasgos eran suficientes para encantar,
ya que, —al tener tan sólo el valor
convencional de una escritura— daban
a leer un nombre célebre y que imponía,
pero también acababan infundiendo
la idea de que en la fealdad hay algo
aristocrático y resulta indiferente que
el rostro de una gran señora —si es
distinguido— sea hermoso.



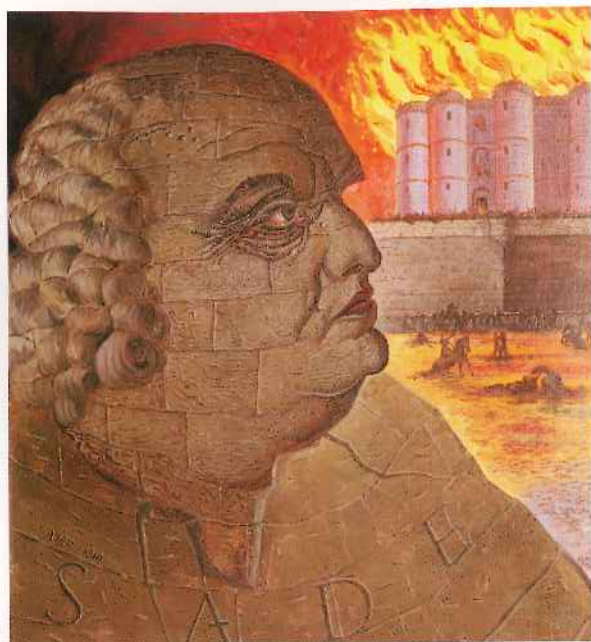
La vanguardia y el triunfo de lo feo

1. La vanguardia y el triunfo de lo feo



Pablo Picasso,
Mujer en camisa
en una butaca,
1913, Florencia,
Colección Pudjelko

Para Carl Gustav Jung (en su ensayo sobre el *Ulises* de Joyce, de 1932), lo feo de hoy es signo de grandes transformaciones futuras. Esto significa que lo que mañana será apreciado como gran arte podría parecer hoy desagradable, y que el gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo. Esta idea es válida para cualquier época, pero parece especialmente adecuada para caracterizar las obras realizadas por los movimientos de la llamada vanguardia «histórica» de los primeros decenios del siglo xx. Los autores se las ingeniaban para «sorprender al burgués», pero el público corriente (y no solo el burgués), además de sorprenderse, se escandalizaba. Si es válida la diferencia propuesta en la Introducción a este libro entre *fealdad en sí*, *fealdad formal* y *fealdad artística*, podemos decir que los artistas de la vanguardia a veces representaban la fealdad en sí y la fealdad formal, a veces simplemente deformaban sus propias imágenes, pero el público veía sus obras como ejemplos de fealdad artística. No las consideraba bellas representaciones de cosas feas sino feas representaciones de la realidad. En otras palabras, el burgués se escandalizaba frente a un rostro femenino de Picasso no porque lo considerase una fiel imitación de una mujer fea (ni Picasso quería que fuese así) sino porque lo consideraba una fea representación de una mujer. Hitler, que era un mediocre pintor, condenó el arte contemporáneo calificándolo de «degenerado», y unos decenios más tarde Nikita Kruschchev, acostumbrado a las obras del realismo soviético, dijo que los cuadros vanguardistas parecían pintados con la cola de un asno. Las vanguardias históricas se remontaban a los ideales de desorden de los sentidos propugnados ya por **Rimbaud** o por **Lautréamont**. Se pronunciaban concretamente contra el arte naturalista y «consolador» de su época (al que tachaban de *pompier* y *kitsch*).



Man Ray,
Retrato del marqués
de Sade, 1938, colección
privada

Página siguiente:

James Ensor,
El juez rojo,
1890, Mendrisio,
colección privada

Alquimia de la palabra

Arthur Rimbaud

Una temporada en el infierno (1898)

A mí. La historia de una de mis locuras. Desde hace largo tiempo me jactaba de poseer todos los paisajes posibles, y me resultaban irrisorias todas las celebridades de la pintura y de la poesía moderna. Amaba las pinturas idiotas, las sobrepuertas, los decorados, los lienzos de saltimbanquis, los letreros, las estampas populares; la literatura anticuada, el latín de la iglesia, los libros eróticos sin ortografía, las novelas de nuestras abuelas, los cuentos de hadas, los viejos melodramas, los estribillos tontos, los ritmos ingenuos.

El desarreglo de los sentidos

Arthur Rimbaud

Carta a P. Demeny (1871)

El poeta se hace vidente a través de un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quinquescencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito —y el supremo Sabio!—, porque alcanza lo *desconocido*.

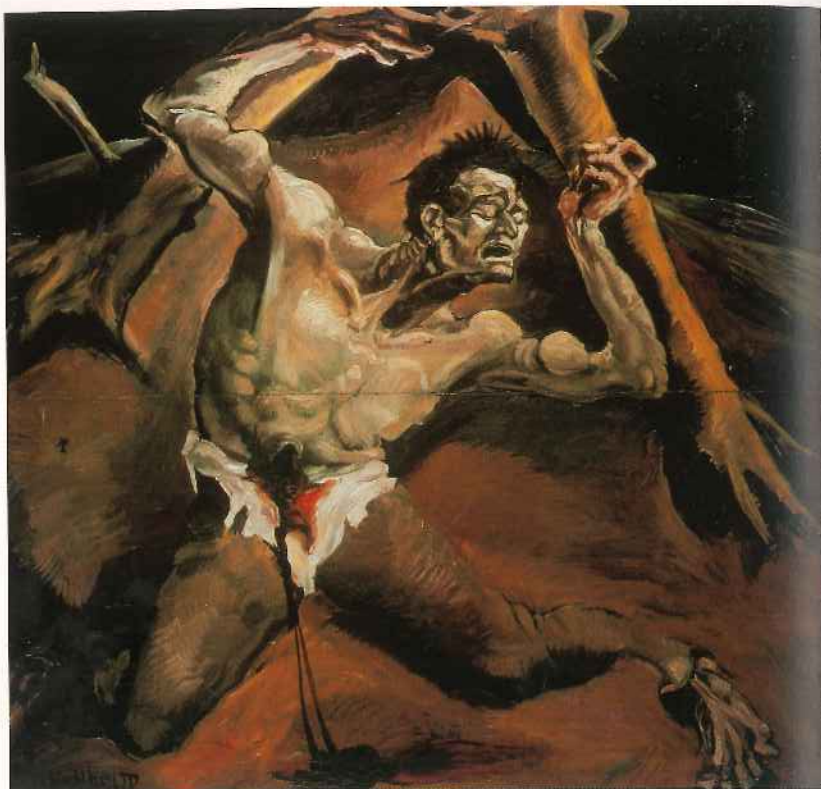
Cantos de Maldoror

Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse)

Los cantos de Maldoror, IV, 4 (1869)

Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descarnado mi piel, cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes, en mi nuca, como en un estercolero, crece una enorme seta de umbelíferos pedúnculos. Sentado en un mueble informe, no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han echado raíces en el suelo y componen, hasta mi vientre, una especie de vivaz vegetación, llena de innobles parásitos, que no deriva todavía de la planta pero que ha dejado de ser carne. Sin embargo, mi corazón late. Pero ¿cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a decir mi cuerpo) no lo nutrieran en abundancia? En mi axila izquierda se ha instalado una familia de sapos y cuando uno de ellos se mueve, me hace cosquillas. Cuidad de que no escape uno y vaya a rascar, con su boca, el interior de vuestra oreja: luego sería capaz de penetrar en vuestro cerebro. En mi axila derecha hay un camaleón que intenta, perpetuamente, cazarlos, para no morir de hambre: todos tenemos que vivir. Pero, cuando una de las partes desbarata por completo las artimañas de la otra, nada encuentran mejor que no molestarse, y chupan la delicada grasa que cubre mis costillas: estoy acostumbrado. Una maligna víbora devoró mi verga y ha tomado su lugar: la muy infame me ha hecho eunuco (...) Dos pequeños erizos, que no crecen ya, han arrojado a un perro, que no lo ha rechazado, el contenido de mis testículos: tras lavar con cuidado la epidermis, se han alojado en su interior. El ano ha sido ocluido por un cangrejo; alentado por mi inercia, custodia la entrada con sus pinzas y me hace mucho daño. Dos medusas han cruzado los mares, inmediatamente atraídas por una esperanza que no se vio defraudada. Han mirado atentamente las dos partes carnosas que forman el trasero humano y, adaptándose a su convexa curva, las han aplastado de tal modo, por medio de una presión constante, que los dos pedazos de carne han desaparecido y han tomado su lugar dos monstruos, surgidos del reino de lo viscoso, iguales por su color, su forma y su ferocidad. No habléis de mi columna vertebral porque es una espada.





Gert Wollheim,
El herido, 1919,
colección privada

Al principio, los **Manifiestos Futuristas** elogiaban la velocidad, los coches de carreras más bellos que la Victoria de Samotracia, la guerra, la bofetada y el puñetazo, luchaban contra el «claro de luna», los museos y las bibliotecas, nos proponían realizar «valientemente lo feo», **Palazzeschi** defendía la educación de las jóvenes generaciones en lo desagradable, y en 1913 Boccioni ponía el título de «Antigracioso» tanto a una escultura como a un cuadro. Hasta qué punto era insostenible esta *batalla de lo feo* lo demuestra el hecho de que, a continuación, muchos autores futuristas (como por ejemplo Carrà) regresaron a las formas neoclásicas, o al arte conmemorativo del fascismo. Pero la mecha había prendido. Si la fealdad preconizada por los futuristas era una provocación, la fealdad del expresionismo alemán será una denuncia social. A partir de 1906, año de fundación del grupo Die Brücke (El Puente), hasta los años del ascenso del nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix y otros representarán con sistemática y despiadada insistencia rostros marchitos y repugnantes que expresan la desolación, la corrupción, la carnalidad satisfecha de aquel mundo burgués que será luego el más dócil apoyo de la dictadura. Cubistas como Braque y Picasso pretendían una deconstrucción de las formas y para ello buscaban fuentes de inspiración en las artes no europeas, en las máscaras africanas que la opinión corriente consideraba



Otto Dix,
Salón I,
1921, Stuttgart,
Galerie der Stadt

monstruosas y repelentes. En el movimiento dada, la apelación a la fealdad aparece de forma decidida a través de la remisión a lo grotesco. **Duchamp** pinta un provocador bigote a la *Gioconda* y comienza la poética del *ready made* exponiendo como obra de arte un urinario. Podría haber expuesto otro objeto, pero quería que fuese algo *indecoroso*. Con el *Manifiesto surrealista* de 1924 comienza una tendencia especial a representar situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas. El artista tiende a reproducir situaciones oníricas que abren rendijas en el subconsciente por medio de operaciones como la escritura automática, para liberar a la mente de cualquier freno inhibitor y dejarla vagar según libres asociaciones de imágenes y de ideas. La naturaleza es transfigurada para dar vía libre a situaciones de pesadilla y a teratologías inquietantes en artistas como Ernst, Dalí, Magritte. Se practican juegos como los «cadáveres exquisitos», en los que cada uno de los participantes escribe una frase o comienza a trazar una figura, luego se dobla el papel y el jugador siguiente continúa a ciegas, creando así secuencias y combinaciones inusuales como la preconizada por Lautréamont («bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un sombrero sobre una mesa de operaciones»). Domina un gusto anárquico por lo insostenible, como sucede en **Roussel**, o en películas como *Un perro andaluz* de Buñuel (1929), en la que se asiste a

Manifiesto futurista

Filippo Tommaso Marinetti
Manifiesto futurista (Le Figaro, 22 de febrero de 1909)
 Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor

de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embriados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Desde Italia lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

El orgullo de lo feo

Filippo Tommaso Marinetti
Manifiesto técnico de la literatura futurista (1912)

Nos gritan: «Vuestra literatura no será bella! ¡No lograremos las sinfonías verbales de los armoniosos balanceos y de las cadencias tranquilizantes!». ¡Por

supuesto! ¡Qué suerte! Hagamos valerosamente lo «feo» en literatura y matemáticas por doquier la solemnidad. ¡Vamos! ¡No adoptéis esos aires de sumos sacerdotes al escucharme! ¡Es necesario escupir cada día sobre el Altar del Arte! ¡Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la libre intuición. Después del verso libre, he aquí finalmente las palabras en libertad!

Hagamos valerosamente lo feo

De los manifiestos futuristas italianos y rusos

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria (...). No existen categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe no tiene preferencias ni prejuicios (...). Nuestro objetivo es subrayar la gran importancia para el arte de todas las asperezas, disonancias y de la pura tosquedad originaria (...). Hoy, los jirones de las banderas son más bellos que un vestido de baile, el tranvía pasa como una flecha a lo largo de las señales de acero de igualdad matemática, la noche vomita de sus fauces espumantes los expresos incandescentes de los letreros luminosos, las casas se quitan los cabellos de hierro para crecer e inclinarse ante nosotros (...).

La máquina ha traspasado con su rugido cada segundo del tiempo... Yo lo reflejo todo y todo se refleja en mí, el canto de los astilleros y de las fábricas, los vientres de las estaciones, el volante del disco solar que gira entre los dientes de las nubes, las locomotoras que como profesores encanecidos han perdido en su carrera mechones de cabellos de humo y llevan largos bigotes de blanco vapor, los rascacielos con los forúnculos hinchados de los balcones...



Umberto Boccioni,
Antigracioso,
 1912-1913, Turín,
 Finlega Spa

Zang tumb tuuum

Filippo Tommaso Marinetti
Bombardeo (1912)

qué alegría ver oír oler todo
 todo **taratatata** de las ametralladoras chillar
 a más no poder bajo mordiscos bofetadas **traak**
traak azotes **pic-pac-pum-tumb** extra-
 vagancias saltos altura 200 m. De la fusilería
 Abajo abajo al fondo de la orquesta estanques
 chapotear bueyes

búfalos

agujones carros **pluff plaff**

enca-

britarse de caballos **flic flac zing zing**

sciaaack

El horrible si bemol

Eric Satie

Memorias de un amnésico y otros escritos (1912)

La primera vez que usé un fonendoscopio, examiné un si bemol de tamaño mediano. Les aseguro que jamás vi una cosa más repugnante. Llamé a mi criado para enseñárselo.

Amar la guerra

Giovanni Papini

«Amemos la guerra», *Lacerba*,
1 de octubre de 1914.

La guerra, por último, beneficia a la agricultura y a la modernidad. Los campos de batalla producirán, durante muchos años, bastante más que antes sin necesidad de abono. ¡Qué buenas coles comerán los franceses allí donde se amontonaron los soldados alemanes y qué buenas patatas se obtendrán en Galitzia este año! Y el fuego de las vanguardias y la violencia de los morteros acabarán con todas las viejas casas y las viejas cosas. Aquellos sucios pueblos que la soldadesca incendió serán rehechos con mayor higiene. Y todavía quedarán demasiadas catedrales góticas y demasiadas iglesias y demasiadas bibliotecas y demasiados castillos para embrutecimiento, éxtasis y aburrimiento de viajeros y profesores. Tras el paso de los bárbaros nace un arte nuevo entre las ruinas, y toda guerra de exterminio da comienzo a una moda diferente. Siempre habrá que hacer para todos si el deseo de crear es, como siempre, estimulado y robustecido por la destrucción. Amemos la guerra y saboreémosla como gourmets mientras dure. La guerra es espantosa, y precisamente porque es espantosa y tremenda y terrible y destructora debemos amarla con todo nuestro corazón de varones.

Contra el amorFilippo Tommaso Marinetti
Guerra, la única higiene del mundo (1915)

Pero lo que excava una fosa más profunda aún entre la concepción futurista y la concepción anárquica es el gran problema del amor, la gran tiranía del sentimentalismo y de la lujuria, de la que queremos librar a la humanidad. Precisamente este odio a la tiranía del amor lo expresamos con una frase lacónica: «El desprecio a la mujer». Despreciamos a la mujer, concebida como único ideal, divino depósito de amor, la mujer veneno, la mujer juguete trágico, la mujer frágil, obsesiva y fatal, cuya

voz, penoso destino, y cuya cabellera soñante se prolongan y continúan en los follajes de los bosques bañados por el claro de luna. Despreciamos el horrible y doloroso Amor que obstaculiza la marcha del hombre, al que impide salir de su propia humanidad, duplicarse, superarse a sí mismo, para convertirse en lo que nosotros llamamos el *bombre multiplicado*. Despreciamos el horrible y doloroso Amor, enorme trailla con la que el sol tiene encadenada a su órbita a la tierra valerosa, que sin duda querría saltar a lo loco, para correr todos los riesgos siderales. Estamos convencidos de que el amor —sentimentalismo y lujuria— es la cosa menos natural del mundo. Lo único natural e importante es el coito, que tiene como objetivo el futurismo de la especie.

Educación futurista a lo feo

Aldo Palazzeschi

Il contro dolore (1914)

Mirad abiertamente a la muerte y ella os proporcionará materia de risa para toda la vida. Yo afirmo que en el hombre que llora, en el hombre que muere están las mayores fuentes de la alegría humana. Hay que educar a nuestros hijos a la risa, a la risa más desmedida, más insolente (...) Les proporcionaremos juguetes educativos, muñecos jorobados, ciegos, gangrenosos, tullidos, tísicos, sifilíticos, que de forma mecánica lloren, griten, se lamenten, sufran epilepsia, peste, cólera, hemorragias, hemorroides, blenorragia, se desmayen, agonicen, mueran. Además su maestra será hidrópica, aquejada de elefantiasis, o bien seca seca, alta, con cuello de jirafa. (...) Un maestro menudo, menudo, jorobado raquítico, y uno gigantesco de rostro impúber, de voz muy fina y de llanto como hilillo de cristal (...) Jóvenes, vuestra compañera será jorobada, tuerta, tullida, calva, sorda, desquijarada, desdentada, maloliente, tendrá gestos de simio y voz de papagayo (...) No os detengáis en su belleza, si desgraciadamente para vosotros os parece hermosa, profundizad en ella y conoceréis su deformidad. No os recostéis blandamente en la

estela de su perfume; una aguda espiral de aquel hedor que es la verdad profunda de su carne que adoráis podría un día sorprenderos, destruir de golpe vuestro frágil sueño, haceros prisioneros del dolor. No os demoréis en la hora breve de vuestra y de su juventud, manteneos a flote por encima del dolor humano. Profundizad en ella y tendréis la vejez, verdad que de no ser así os resultará desconocida cuando la poseáis y se apodere de vosotros la nostalgia. No os detengáis en ningún grado de lo deforme, de lo viejo, ya que, a diferencia de lo bello y lo joven, no tienen límite: son infinitos. Disfrutaréis más viendo correr tres carroñas que tres purasangre, os lo aseguro. El purasangre contiene en sí mismo la carroña que será; buscadla, descubridla, no os detengáis en sus líneas de fugaz esplendor (...) Pensad en la felicidad de veros crecer junto a muchos pequeños jorobados, tuertos, enanos, cojos, divinos exploradores de alegría. En vez de ponerle una peluca a vuestra compañera, si no es completamente calva haced que se afeite del todo, y rellenadle la espalda, si no es jorobada. (...) Nosotros, los futuristas, queremos curar las razas latinas, y especialmente la nuestra, del dolor consciente, peste tradicional agravada por el romanticismo crónico, de la afectividad monstruosa y del sentimentalismo piadoso que debilitan a los italianos, (...) sustituir el uso de perfumes por el de hedores. Esparcid un fresco olor a rosas por un salón de baile y lo meceréis con una vana sonrisa pasajera, inundadlo del olor más intenso de la mierda (profundidad humana estúpidamente desconocida) y haréis que se agite entre risas y alegría. (...) Establecer sociedades recreativas en las cámaras mortuorias, dictar epitafios hechos de retruécanos, calambures y dobles sentidos. Desarrollar aquel sano instinto que nos hace reír cuando un hombre se cae al suelo (...) Transformar los manicomios en escuelas de perfeccionamiento para las nuevas generaciones.



Carlo Carrà,
Funeral por el anarquista Galli, 1910-1911,
Nueva York, Museum
of Modern Art



Enrico Prampolini,
Retrato de Marinetti,
Síntesis plástica,
1924-1925, Turín,
Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea

Marcel Duchamp,
Torture-Morte,
1959, París,
Musée National d'Art
Moderne, Centre
Georges Pompidou

Página siguiente:

Raoul Hausmann,
El crítico de arte,
1919-1920, Londres,
Tate Gallery



Dada

Tristan Tzara

Manifiesto dadaísta (1918)

La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos (...). Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición (...). Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fábricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del ASCO DADAÍSTA (...) Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

Asco dadaísta

Tristan Tzara

Manifiesto dadaísta (1918)

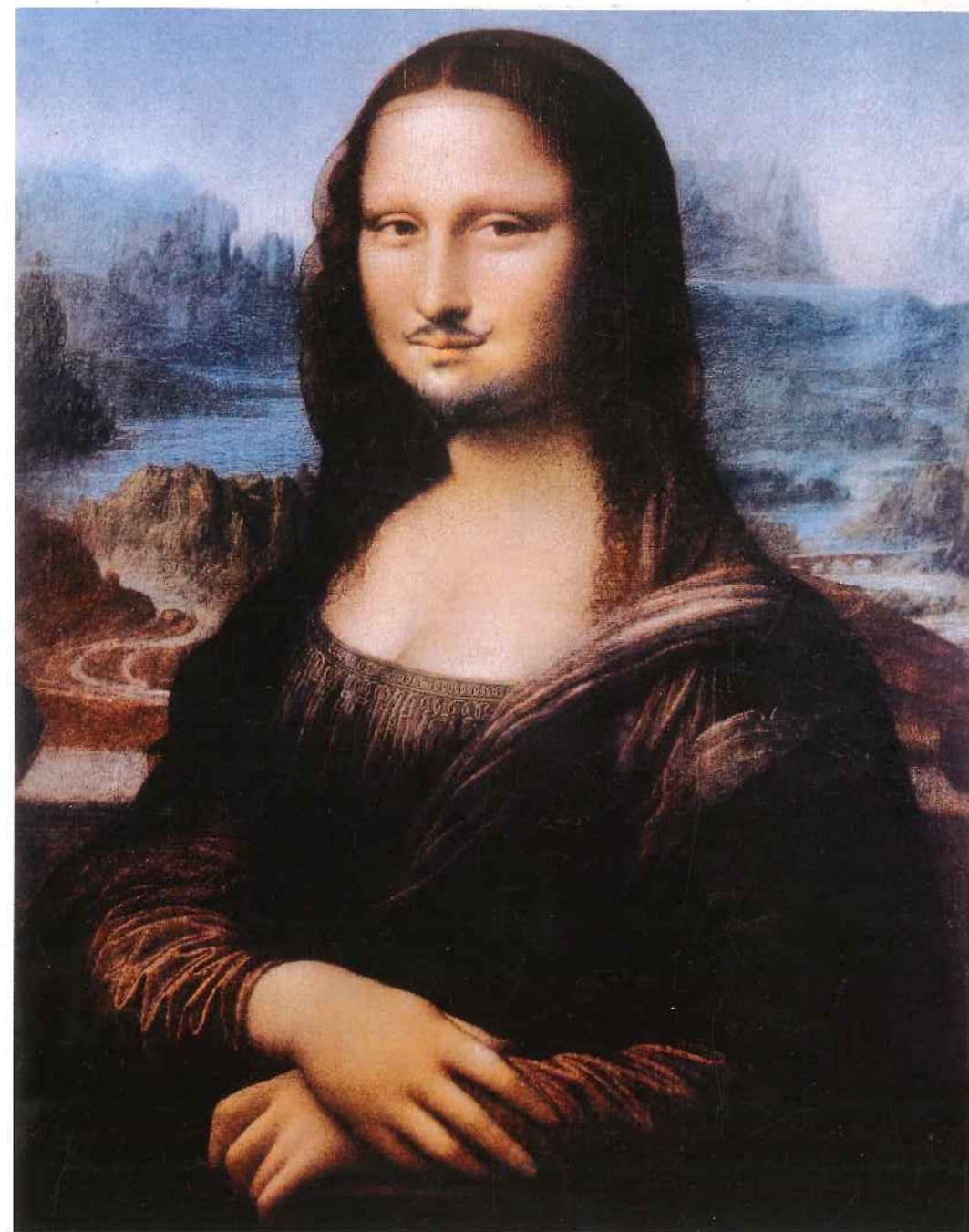
Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidas por los siervos que se hallan entre nosotros es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición de la arqueología: Dada; abolición de los profetas: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; (...) escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma identidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma.



RAOUL HAUSMANN
PRÄSIDENT DER SONNE
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE
DADANOPH DADARAOU, DIREKTOR I



Serevini



Francis Picabia,
El beso,
1923-1926, Turín;
Galleria Civica d'Arte
Moderna e
Contemporanea

L.H.O.O.Q.
Marcel Duchamp,
La Gioconda con bigote,
1930, colección privada



Jacques-André Boiffard,
*Pulgar de hombre
de treinta años*, 1929,
París, Musée National
d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

El dedo gordo

Georges Bataille

El dedo gordo (1929)

La forma del dedo gordo no es sin embargo específicamente monstruosa: en eso difiere de las otras partes del cuerpo, el interior de una boca abierta, por ejemplo. Solo deformaciones secundarias (aunque comunes) han podido darle a su ignominia un valor burlesco excepcional. (...) Como por su actitud física la especie humana se aleja *tanto como puede* del barro terrestre, aunque por otra parte una risa espasmódica lleva la alegría a su culminación cada vez que su impulso más puro acaba haciendo caer en el barro su propia arrogancia, cabe pensar que un dedo del pie, siempre más o menos deforme y humillante, sería análogo psicológicamente a la caída brutal de un hombre, es decir, a la muerte. (...) El aspecto repulsivamente cadavérico y al mismo tiempo llamativo y orgulloso del dedo gordo corresponde a ese escarnio y le da una expresión agudizada al desorden del cuerpo humano, obra de una discordia violenta de los órganos.

repugnantes operaciones como la vivisección de un ojo. **Artaud** lanza en 1932 su «teatro de la crueldad», como «peste» y «flagelo vengador», en el que la vida «supera todos los límites y se pone a prueba en la tortura y en el desprecio de todas las cosas»; **Dalí** se ejercita en operaciones de «paranoia crítica» como su análisis del célebre *Angelus* de Millet, **Bataille** celebra el dedo pulgar y las flores como objetos repugnantes.

Más tarde, lo informal revalorizará lo que hasta entonces se había considerado irrepresentable, esto es, los aspectos más remotos de la materia, el moho, el polvo, el fango; el nuevo realismo redescubrirá los desechos del mundo industrial y los restos de objetos destruidos y ensamblados después en nuevas formas; con el *pop art* **Warhol** apela al reciclaje estético de la *sobra*. Frente a todas estas provocaciones se pueden comprender reacciones moralistas como la de **Sedlmayr**; pero las vanguardias históricas no buscaban ningún tipo de armonía, y perseguían precisamente la ruptura de todo orden y de todo esquema perceptivo institucionalizado, la búsqueda de nuevas formas de conocimiento capaces de penetrar tanto en los recovecos del inconsciente como en los de la materia en estado bruto, la denuncia de la alienación de la sociedad contemporánea.

En los expresionistas alemanes se agitaban fermentos de crítica social; los



André Breton, Man Ray,
Emmanuel Radnitzky,
Max Morise,
Yves Tanguy,
Cadáver exquisito,
17 de mayo de 1927,
París, Musée National
d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

futuristas italianos, cuyo protofascismo anarcoide nacía enfrentado a aquel mundo burgués con el que luego no tendrían reparos en reconciliarse, fueron revolucionarios; los futuristas rusos al principio estaban muy cercanos a los ideales de la revolución soviética, y muchos surrealistas abrazaron el comunismo, con agitados debates y feroces excomuniones recíprocas entre estalinistas y trotskistas. **Adorno**, en su *Teoría estética*, recuerda que corrientes como el surrealismo y el expresionismo, «cuyas irracionalidades resultaron ser desagradables sorpresas, atacaban el poder, la autoridad, el oscurantismo», que el rechazo de las «normas de la vida bella en la sociedad fea» no puede sino ser fatalmente desfigurado por el resentimiento, y que el arte ha de «apropiarse justamente de lo que es despreciado por feo, no ya para integrarlo, para mitigarlo, o para hacerle aceptar la existencia recurriendo al humorismo (...) sino para denunciar, en lo feo, el mundo que lo crea y lo reproduce según su propia imagen (...) El arte acusa al poder (...) y da testimonio de lo que es apartado y rechazado por ese poder». Hoy en día todo el mundo (incluidos los burgueses que deberían estar asombrados y escandalizados) reconoce la «belleza» (artística) de aquellas obras que habían horrorizado a la generación anterior. La fealdad vanguardista ha sido aceptada como nuevo modelo de belleza y ha dado origen a un nuevo circuito mercantil.

Salvador Dalí,
*Construcción blanda
 con judías hervidas.*
*Premonición de la guerra
 civil, 1936,*
 Philadelphia Museum
 of Art

El surrealismo

André Breton

Manifiesto del surrealismo (1924)

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (...) El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. (...) Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. (...) Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma. (...) De esta manera, provistos de un reducido número de características físicas y morales, estos seres que, en realidad, tan poco os deben, no se apartarán de cierta línea de conducta de la que vosotros ya no os tendréis que ocupar. De ahí surgirá una anécdota más o menos sabia, en apariencia, que justificará punto por punto ese desenlace emocionante o confortante que a vosotros os ha dejado ya de importar.

Contra el surrealismo

Hans Sedlmayr

El arte descentrado, V (1948)

El surrealismo ha tirado las máscaras. Ultraja abiertamente a Dios y al hombre, a los muertos y a los vivos, la belleza y la moral, la estructura y la forma, la razón y el arte: «El arte es una estupidez» (...)

Cree estar en posesión de un punto de vista, «según el cual vida y muerte, realidad e imaginación, comunicabilidad e incomunicabilidad, «arriba» y «abajo» ya no han de considerarse opuestos y contradictorios». Esta definición, aparentemente científica, no es más que la definición del caos. Ni siquiera el surrealismo lo niega; es más, reconoce abiertamente que busca «la sistematización de la confusión» (S. Dalí) y la desorganización. «No existe un orden revolucionario, existe solo desorden y locura.» Y con satisfacción anuncia que «un nuevo vicio acaba de nacer y con él se ofrece al hombre otra ilusión: el surrealismo, el hijo del frenesi y de la oscuridad» (Aragon). (...) La aparición de sus vanguardias es la potente señal que sirve para indicar la marcha hacia adelante de las fuerzas irracionales, o mejor, subracionales. A estas abren las puertas aquellos ingenuos (o incluso complicados) contemporáneos que ven en el malinterpretado nombre de surrealismo —que, en realidad, es surrealismo— la promesa de ser elevados por encima de la banal vida de todos los días (...) Un fenómeno como este no puede considerarse una trivialidad (...) El surrealismo es, básicamente, el último paso apresurado hacia la ruina del arte y del hombre, ruina que Nietzsche ya había experimentado cuando en 1881 escribió el fragmento *El hombre loco*: «¿No caemos sin cesar? ¿No caemos hacia atrás, de lado, hacia delante, de todos lados? ¿Todavía hay un «arriba» y un «abajo»? ¿No erramos como a través de una nada infinita? El vacío ¿no nos persigue con su hálito? ¿No hace más frío?».

Deformar el pasado

Salvador Dalí

El mito trágico de «El Ángelus» de Millet.

La paranoia no siempre se limita a formar parte «de la ilustración»; aún constituye la verdadera y única «ilustración literal» conocida, es decir, «la ilustración interpretativa delirante» (...). Ninguna imagen es capaz de ilustrar más «literalmente», de una manera más





Salvador Dalí,
Atavismo del crepúsculo,
1933-1934, Berna,
Kunstmuseum

Jean-François Millet,
El Angelus,
1858-1859, París,
Musée d'Orsay

Página siguiente:

Un perro andaluz,
1929, dirigida por
Luis Buñuel

Páginas 384 y 385:

Paul Klee,
El comediante,
1904, Nueva York,
Museum of Modern Art

Francis Bacon,
Autorretrato,
posterior a
1945, Londres,
Marlborough Gallery



delirante, a Lautréamont, y a *Los cantos de Maldoror* en particular, que la que fue realizada hará unos setenta años por el pintor de los trágicos atavismos caníbales, de los ancestrales y terroríficos encuentros de carnes dulces, blandas y de buena calidad: me refiero a Jean-François Millet, ese pintor inconmensurablemente incomprendido. Es precisamente el mil veces famoso *Angelus* de Millet que, a mi modo de ver, equivaldría en pintura al conocido y sublime «encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». (...) *El Angelus* es, que yo sepa, el único cuadro del mundo que comporta la presencia inmóvil, el encuentro expectante de dos seres en un medio solitario, crepuscular y mortal. Ese medio solitario, crepuscular y mortal desempeña, en el cuadro, el papel de la mesa de disección en el texto poético, pues no solo la vida se apaga en el horizonte, sino que incluso la horca se sumerge en esa real e insustancial carne que ha sido, para el hombre de toda la vida, la tierra labrada; se hunde en ella, digo, con esa intencionalidad golosa de fecundidad, propia de las incisiones deleitables del bisturí, que, como todo el mundo sabe, no hace sino buscar secretamente, bajo diversos pretextos analíticos, en la disección de cualquier cadáver, la sintética, fecunda y alimenticia patata de la muerte; de ahí ese constante dualismo, sentido a través de todas las épocas, de tierra labrada (...) dualismo que nos lleva a considerar finalmente la tierra

labrada, sobre todo agravada por el crepúsculo, como la mejor servida mesa de disección, la que, de entre todas las demás, nos ofrece el cadáver más garantizado y apetitoso, condimentado con esa trufa fina e imponderable que solo se encuentra en los sueños nutritivos constituidos por la carne de los hombros emblandecidos de las amas hitlerianas y atávicas, y con esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica «putrefacción insepulta» que se respete y pueda ser digna de este nombre. Si, como pretendemos, la «tierra labrada» es la más literal y la más ventajosa de todas las mesas de disección conocidas, el paraguas y la máquina de coser se habrían transformado en *El Angelus* en figura masculina y figura femenina, y todo el malestar, todo el enigma del encuentro provendrían (...) de las particularidades idénticas contenidas en los dos personajes, en los dos objetos, de donde deriva todo el desarrollo argumental, toda la tragedia latente del encuentro expectante y preliminar. El paraguas —tipo de «objeto surrealista de funcionamiento simbólico», a consecuencia de su flagrante y conocido símbolo de erección, es indiscutiblemente la figura masculina de *El Angelus*, que, como tendrán la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular —aunque solo consigue ponerlo en evidencia— su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedora de su propio sombrero. Ante él la

máquina de coser, símbolo femenino conocido por todos, extremadamente caracterizado, llega a proclamar la virtud mortal y canibal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con esa perforación superfina de la mantis religiosa «vaciando» al macho, es decir, vaciando su paraguas, transformándolo en esa víctima martirizada, lacia y depresiva en que se convierte cualquier paraguas cerrado después de la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y tenso de unos momentos antes. Es cierto que, detrás de las dos figuras de *El Angelus*, es decir, detrás de la máquina de coser y del paraguas, los recolectores solo pueden seguir recogiendo con indiferencia, convencionalmente, los huevos en el plato (sin el plato), los tinteros, las cucharas y toda la vajilla que las últimas luces del crepúsculo, a esa hora, hacen relumbrante, exhibicionista, y ni una costilla cruda, tomada como modelo medio de los signos comestibles, ha sido depositada en la mesa del macho, mientras ya la silueta de Napoleón «el hambriento» se forma y se dibuja súbitamente en las nubes del horizonte, ya le vemos acercarse, impaciente, a la cabeza de su cabalgata para recoger la costilla en cuestión, la que, en realidad, de verdad, solo está destinada, propiamente hablando, a la aguja, fina de lo más fino, terrorífica de lo más terrorífico, bella de lo más bello, de la máquina de coser espectral, clandestina y en magnífico estado.



Lo feo de la vanguardia

Georges Bataille
El juego lígubre (1929)
Las pinturas de Picasso son horribdas, las de Dalí son de una fealdad espantosa (...). Si los movimientos violentos consiguen sacar a un individuo del estado de profundo aburrimiento es porque posibilitan el acceso, por no se sabe qué profundo error, a una horrible fealdad que complace. Hay que decir, por otra parte, que la fealdad puede ser odiosa sin apelación posible y digamos que por desgracia, pero no hay nada más común que la fealdad equívoca que ofrece, provocadoramente, la ilusión de lo contrario. En cuanto a la fealdad irrevocable, es tan aborrecible como ciertas bellezas: la belleza que no disimula nada, que no es la máscara de la impudicia perdida, que no se desdice nunca y permanece eternamente en su sitio como un bellaco.

Ofensivo

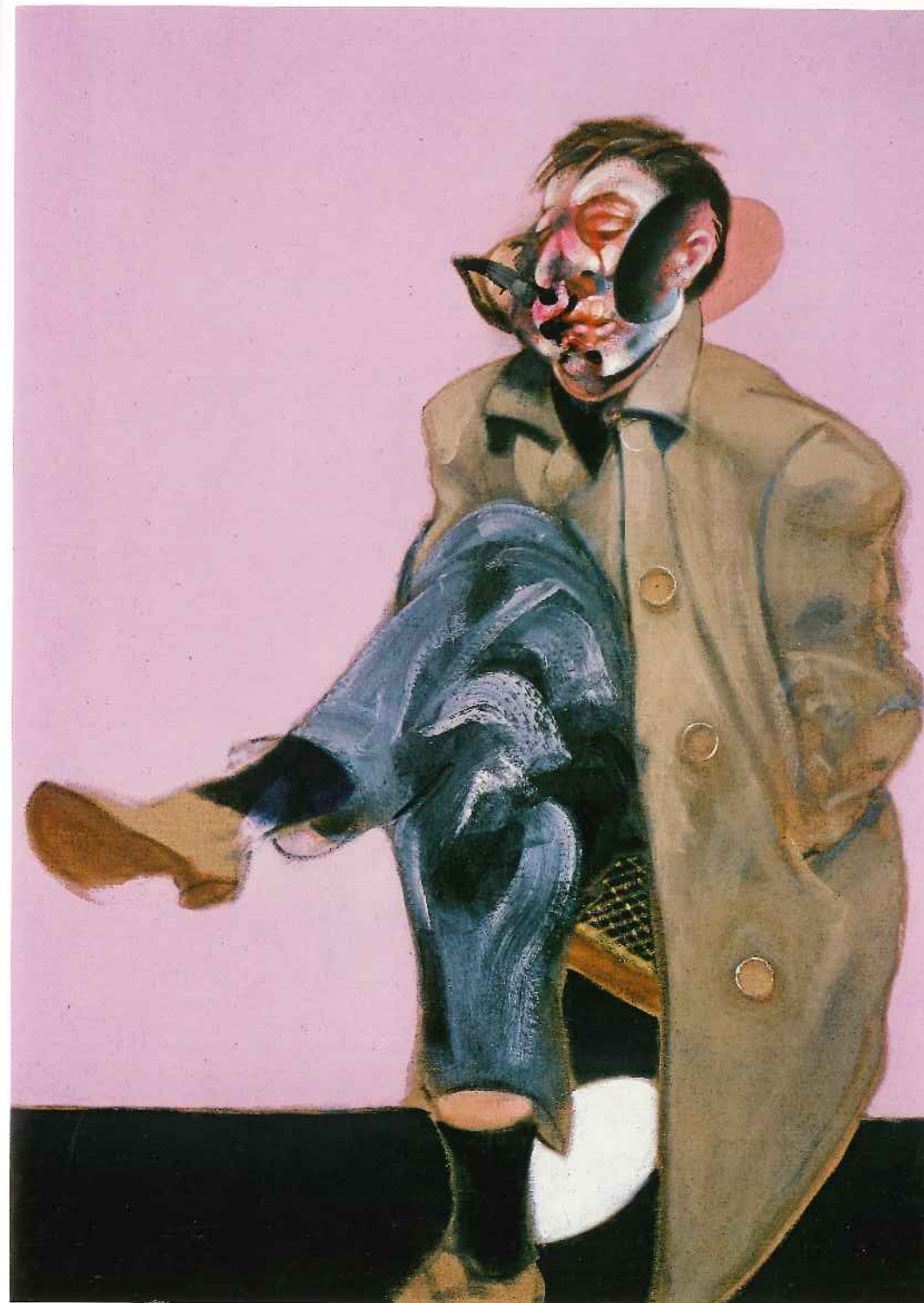
Raymond Queneau
Ejercicios de estilo (1947)
Tras una espera repugnante bajo un sol inaguantable, acabé subiendo en un autobús inmundado infestado por una pandilla de imbéciles. El más imbécil de estos imbéciles era un granuja con el

gañote desmedido que exhibía un güito grotesco con un cordón en vez de cinta. Este chuleta se puso a gruñir porque un viejo chocho le pisoteaba los pinreles con un furor senil; pero enseguida se arrugó largándose a un sitio libre todavía húmedo del sudor de las nalgas de su anterior ocupante. Dos horas más tarde, qué mala pata, me tropiezo con el mismo imbécil que charla con otro imbécil delante de ese asqueroso monumento llamado estación de Saint-Lazare. Parloteaban a propósito de un botón. Me digo: aunque se suba o se baje el forúnculo, mona se quedará, el muy requeteimbécil.

La transvaloración de lo feo

Raymond Roussel
Locus Solus, 2, 4 (1914)
En una vasta extensión aparecieron por todas partes dientes humanos, que mostraban una gran variedad de formas y colores. Algunos, de una blancura resplandeciente, contrastaban con los incisivos de fumadores que exhibían la gama completa de los marrones y de los habanos. En aquel extravagante stock figuraban todas las gradaciones de amarillo, desde los más vaporosos tonos pajizos hasta los más espantosos matices del rojo. Dientes azules, unos claros

y otros oscuros, aportaban su contribución a aquella rica policromía, completada por una cantidad de dientes negros y por los rojos pálidos o vivos de numerosas raíces sanguinolentas. Formas y proporciones diferían hasta el infinito: molares inmensos y caninos monstruosos aparecían junto a dientes de leche casi imperceptibles. Apuntaban aquí y allá reflejos metálicos procedentes de empastes o de fundas doradas. En el lugar ocupado en aquel momento por el pisón, los dientes, densamente agrupados, formaban con la sola alternancia de sus colores, un auténtico cuadro incompleto hasta el momento. El conjunto evocaba un jinete dormido en una cripta tenebrosa, blandamente recostado a orillas de un estanque subterráneo. Una tenue voluta de humo, generada por el cerebro del durmiente, mostraba a manera de sueño a once jóvenes en el acto de inclinarse dominados por la turbación que les inspiraba una burbuja de aire casi diáfana, destino aparente del vuelo firme de una blanca paloma, que dibujaba en el suelo una ligera sombra proyectada en torno a un pajarillo muerto. Al lado del jinete se hallaba un viejo libro cerrado, iluminado débilmente por una antorcha que se hallaba en el fondo de la cripta. En este singular mosaico dentario dominaban el amarillo y el marrón. Los otros tonos, más raros, arrojaban notas de color vivas y seductoras. La paloma, hecha de resplandecientes dientes blancos, volaba con impulso rápido y airoso; en armonía con el atavío del jinete, algunas raíces sabiamente dispuestas componían, por un lado, una pluma roja, adorno de un sombrero oscuro abandonado junto al libro; por el otro, una gran capa purpúrea sujeta por un broche de ramas realizado con ingeniosos grupos de fundas doradas; una compleja amalgama de dientes azulados dibujaba unas calzas azulinas, que acababan en unas anchas botas de dientes negros.





Alberto Martini,
Nacimiento
El dolor humano, seis
litografías,
1923, Milán,
Bottega di Poesia

Página siguiente:

Jean Fautrier,
*Estudio para un gran
desnudo*, 1926,
colección privada

El teatro de la crueldad

Antonin Artaud

El teatro y su doble (1938)

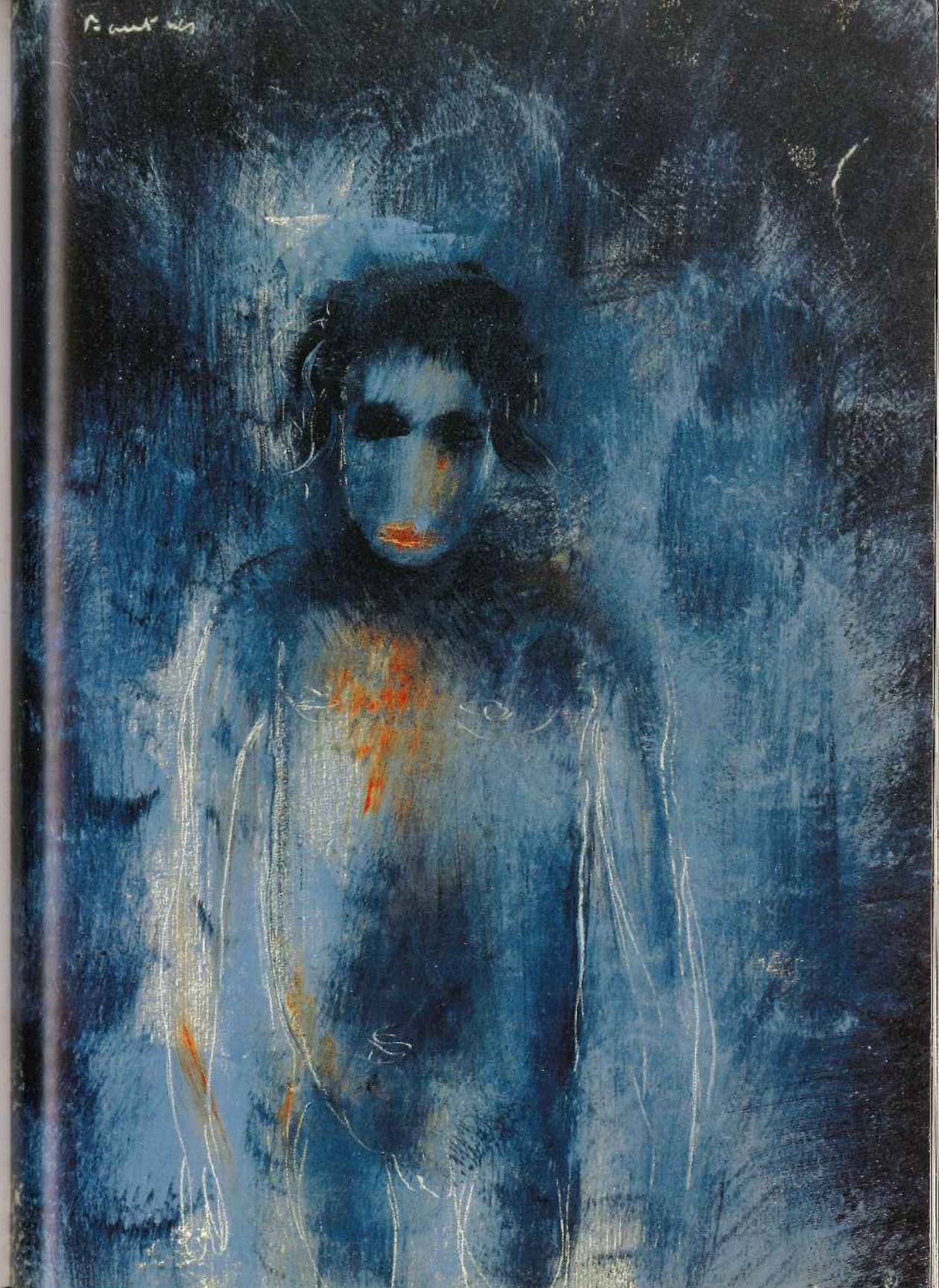
El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve con la muerte o con la curación. Y si la peste es una enfermedad superior porque es crisis total y después de ella no queda más que la muerte o la purificación absoluta, también el teatro es una enfermedad, porque es el equilibrio supremo, que no se puede alcanzar sin destrucción. (...) Puede ocurrir que el veneno del teatro, inyectado en el cuerpo social, lo desintegre, como dice san Agustín, pero lo hace como una peste, como un flagelo vengador.

La corrupción de las flores

Georges Bataille

El lenguaje de las flores (1929)

Tras un período muy breve de esplendor, la maravillosa corola se marchita impudicamente al sol, convirtiéndose para la planta en una vergüenza espantosa. Una vez alcanzado el hedor del estiércol, aunque hubiese dado la impresión de escaparse en un impulso de pureza angélica y lírica, la flor parece volver bruscamente a su suciedad primitiva: el sumo ideal queda reducido rápidamente a un pingajo de estercolero aéreo. Porque las flores no envejecen *dignamente* como las hojas, que no pierden ni un ápice de su belleza ni siquiera después de muertas; las flores se marchitan como remilgadas envejecidas y demasiado empolvadas, y mueren ridículamente en los tallos que parecían elevarlas hasta las estrellas.





Andy Warhol,
*Cinco muertos sobre
fondo naranja*, 1963,
Nueva York, The Andy
Warhol Foundation

Página siguiente:

Arman,
*Pequeños desechos
burgueses*,
Nueva York, colección
Philippe Arman

La estética del desecho

Andy Warhol
La filosofía de Andy Warhol (1975)
Siempre me ha gustado trabajar con las sobras. Siempre he creído que las cosas desechadas y que todos saben que no valen para nada pueden ser potencialmente divertidas. Es una labor de reciclaje. Siempre he creído que hay más humor en las sobras. Cuando veo una película antigua de Esther Williams y cien chicas zambulléndose desde el trampolín, pienso en cómo deben haber sido los

ensayos y en todas las tomas en las que quizá una chica no tuvo el valor suficiente para zambullirse en el momento indicado, y pienso en esta toma cortada de la chica en el trampolín. Esa toma pasó a ser una sobra en el suelo de la sala de montaje —una escena cortada— y la chica también pasó a ser una sobra: probablemente fue despedida. La escena sin cortes habría sido mucho más divertida que la escena en la que todo salía bien. La chica que no se había zambullido era la estrella de la escena cortada.



La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp

1. La fealdad ajena



Ya hemos dicho al principio que el concepto de fealdad, igual que el de belleza, depende no solo de las distintas culturas sino también de las épocas.

La historia abunda en ejemplos en este sentido. Un autor del siglo XVIII como **Saverio Bettinelli**, un docto jesuita de indudable buen gusto, al menos del gusto de su época, en sus *Lettere virgiliane* (que él imagina escritas por Virgilio) tachaba de tosca y oscura a la *Divina Comedia*.

Napoleón hizo recortar el tímpano del portal central de Nuestra Señora de París para que el séquito de su coronación a emperador pudiera entrar cómodamente en la catedral, destruyendo así una obra maestra de aquel arte gótico que a principios del siglo XIX (a pesar de la novela gótica y tal vez justamente a causa de aquel clima) se consideraba bárbaro y primitivo. Nosotros contemplamos incrédulos las fotos de las actrices de las películas mudas sin comprender cómo es posible que sus contemporáneos las encontraran fascinantes, ni tampoco haríamos desfilar a una mujer rubensiana en una pasarela de moda. No es solo el pasado el que con frecuencia nos resulta incomprensible, sino que muchas veces los contemporáneos son incapaces de apreciar el futuro, o sea, las propuestas a menudo provocadoras avanzadas por los artistas. Y no debemos pensar tan solo en el rechazo pequeñoburgués o popular al arte de vanguardia. Para entretenimiento del lector, y como aviso a cualquier crítica futura, véase en la página siguiente **Para ellos eran feos**, una increíble selección de críticas despiadadas hechas por expertos de la época a obras de artistas que hoy consideramos extraordinarios.

De la decoración
interior del Vittoriale
del poeta Gabriele
D'Annunzio, Gardone



Mae West,
c. 1950

¡Qué fea es la Divina Comedia!

Saverio Bettinelli

Lettere virgiliane (1758)

Aunque algunos bellísimos versos, que de vez en cuando se encontraban, me producían tal placer que casi le perdonaba... ¡Oh, qué lastima –grité– que pasajes tan hermosos estén condenados en medio de tanta oscuridad y extravagancia! (...) ¡Oh, qué agotamiento arrastramos, a lo largo de cien cantos y de catorce mil versos, entre tantos círculos y bolsas, entre mil abismos y precipicios con Dante, que se desmayaba a cada espanto, dormía a cada rato, y en cuanto se despertaba me aburría a mí, su jefe y guía, con las preguntas más nuevas y extrañas que jamás he oído! (...) Mil grotescas situaciones y extravagantes tormentos (...) no otorgan gran prestigio a aquel Infierno ni a la imaginación del poeta. Todos son parlanchines y locuacísimos en medio de los tormentos, o en la bienaventuranza, y nunca se cansan

de explicar (...) sus venturas, de resolver dudas teológicas o de pedir noticias de mil toscanos amigos suyos o enemigos, y qué sé yo... ¿Y esto es un poema, un modelo, una obra divina? ¿Poema tejido de prédicas, de diálogos, de querellas, poema sin acción o con acciones tan solo de caídas, de pasajes, de subidas, de idas y venidas, y tanto peor cuando más se avanza? Catorce mil versos de tales sermones, ¿quién puede leerlos sin desmayarse de ansiedad o de sueño? (...) A Dante solo le faltó buen gusto y discernimiento en el arte. Pero tuvo el alma grande y sublime, el ingenio agudo y fecundo, la fantasía viva y pintoresca, de ahí que salgan de su pluma versos y rasgos admirables (...) Y entre todos esos tercetos hay un centenar (...) que constituyen todo el poema. Así que los versos sentenciosos, o delicados, o lacrimosos, o magníficos y sin defecto, me atrevo a decir que solo llegan a mil (...) Quedan, pues, trece mil defectuosos y malos.

Para ellos eran feos

Informes de lectura y reseñas

* Las composiciones de Johann Sebastian Bach carecen totalmente de belleza, de armonía y, sobre todo, de claridad. (Johann Adolph Scheibe, *Der kritische Musikus*, 1737.)

* Una orgía de estruendo y de vulgaridad. (Louis Spohr sobre la primera interpretación de la *Quinta* de Beethoven.)

* (Chopin) Si hubiese sometido sus composiciones al juicio de un experto, este las habría destruido... En cualquier caso, me gustaría hacerlo yo. (Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833.)

* *Rigoletto* es floja desde un punto de vista melódico. Esta obra no tiene ninguna posibilidad de formar parte del repertorio. (*Gazette Musicale de Paris*, 1853.)

* He estudiado detenidamente la música de ese canalla. Es un bastardo sin calidad alguna. (Tchaikovsky en su Diario, sobre Brahms.)

* Dentro de cien años *Las flores del mal* se recordará solo como una curiosidad. (Émile Zola, con ocasión de la muerte de Baudelaire.)

* Probablemente tenía dotes de gran pintor, pero le ha faltado voluntad para llegar a serlo. (Émile Zola sobre Cézanne.)

* Es la obra de un loco. (Ambroise Vollard en 1907 sobre *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso.)

* Debo de ser muy duro de mollera, pero no me cabe en la cabeza el hecho de que un señor pueda utilizar treinta páginas para describir cómo se vuelve y se revuelve en la cama antes de dormirse. (Informe de lectura sobre la *Recherche* de Proust.)

* Señor, ha sepultado su novela en un cúmulo de detalles que están bien diseñados pero que son absolutamente superfluos. (Carta de un editor a Flaubert sobre *Madame Bovary*.)

* En sus novelas no hay nada que revele especiales dotes imaginativas, ni la trama, ni los personajes. Balzac nunca ocupará un lugar importante en la literatura francesa. (Eugène Poitou, *Revue des deux mondes*, 1856.)

* En *Cumbres borrascosas*, los defectos de *Jane Eyre* [de su hermana Charlotte] se multiplican por mil. Bien pensado, el único consuelo que nos queda es que la novela nunca será popular. (James Lorimer, *North British Review*, sobre Emily Brontë, 1849.)

* La incoherencia y la falta de forma de sus poemitas –no sabría definirlos de otra manera– son espantosas. (Thomas Bailey Aldrich, *The Atlantic Monthly*, sobre Emily Dickinson, 1982.)

* *Moby Dick* es un libro triste, desolado, plano, hasta ridículo... Ese capitán loco... además, es mortalmente aburrido. (*The Southern Quarterly Review*, 1851.)

* Walt Withman tiene la misma relación con el arte que un cerdo con la matemática. (*The London Critic*, 1855.)

* Poco interesante para el lector corriente y no suficientemente profundo para el lector científico. (Informe de lectura sobre H. G. Wells, *La máquina del tiempo*, 1895.)

* La historia no llega a una conclusión. Ni el carácter ni la carrera del protagonista parecen llegar a un punto que justifique el final. En resumen, me parece que la historia no termina. (Informe de lectura sobre Francis Scott Fitzgerald, *A este lado del Paraíso*, 1920.)

* Dios mío, Dios mío, no podemos publicarlo. Acabaremos todos en la cárcel. (Informe de lectura sobre Faulkner, *Santuario*, 1931.)

* Imposible vender historias de animales en Estados Unidos. (Informe de lectura sobre George Orwell, *Rebelión en la granja*, 1945.)

* Esta muchacha no parece tener una especial percepción o bien la

sensación de cómo se puede elevar este libro por encima de un nivel de simple curiosidad. (Informe de lectura del *Diario* de Ana Frank, 1952.)

* Debería haberse explicado a un psicoanalista, y probablemente se ha hecho, y se ha transformado en una novela que contiene algunos pasajes bellamente escritos, pero es excesivamente nauseabunda... Recomendando olvidarla durante mil años. (Informe de lectura sobre Nabokov, *Lolita*, 1955.)

* Los *Buddenbrook* no son más que dos tomazos en los que el autor cuenta historias insignificantes de gente insignificante en un estilo insignificante. (Eduard Engel sobre Mann, 1901.)

* Acabo de leer el *Ulises* y me parece un fracaso... Es prolijo y desagradable. Es un texto basto, no solo en sentido objetivo, sino también desde el punto de vista literario. (Del diario de Virginia Woolf.)

* Ese muchacho no tiene el más mínimo talento. (Manet a Monet sobre Renoir.)

* Ninguna película sobre la guerra civil ha dado nunca dinero. (Irving Thalberg de la Metro, desaconsejando la compra de los derechos de *Lo que el viento se llevó*.)

* *Lo que el viento se llevó* será el fracaso más clamoroso de la historia de Hollywood. Estoy muy contento de que los problemas sean para Clark Gable y no para Gary Cooper. (Gary Cooper después de haber rechazado el papel de Rhett Butler.)

* ¿Qué hago yo con un tipo que tiene semejantes orejas? (Jack Warner después de hacerle una prueba a Clark Gable, 1930.)

* No sabe declamar, no sabe cantar y es calvo. Se defiende un poco con el baile. (Directivo de la Metro, después de hacerle una prueba a Fred Astaire, 1928.)

2. Lo kitsch

La fealdad también es un fenómeno social. Los miembros de las clases «altas» desde siempre han considerado desagradables o ridículos los gustos de las clases «bajas». Podría decirse sin duda que en esta discriminación han intervenido factores económicos, en el sentido de que la elegancia ha estado asociada siempre al uso de tejidos, colores y gemas valiosísimas. No obstante, muchas veces la discriminación no ha sido económica sino cultural; es un hecho habitual destacar la vulgaridad del nuevo rico que, para hacer ostentación de su riqueza, va más allá de los límites que la sensibilidad estética dominante asigna al «buen gusto».

Por otra parte, resulta difícil definir cuál es la sensibilidad estética dominante: no es necesariamente la de quienes poseen el poder político y económico, sino más bien la que fijan los artistas, las personas cultas, los que son considerados (por el mundo literario, artístico y académico o por el mercado del arte y de la moda) expertos en «cosas bellas». No obstante, se trata de un concepto muy voluble. Por ejemplo, es posible que algunos lectores se sorprendan de encontrar en este capítulo de un libro sobre la fealdad imágenes que ellos tal vez consideran bellísimas. Estas imágenes se ofrecen porque la sensibilidad estética dominante, a menudo a posteriori, las ha considerado reprobables, en el sentido de que las ha incluido en la categoría de lo kitsch.

Según algunos, la palabra *kitsch* se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos en Múnich querían comprar un cuadro barato y pedían un esbozo (*sketch*). De ahí procedería el término para indicar vulgar pacotilla para compradores deseosos de experiencias estéticas fáciles. No obstante, en dialecto mecklemburgués existía ya el verbo *kitschen*, que significaba «recoger barro en la calle». Otra acepción del mismo verbo sería también «trucar muebles para hacerlos aparecer antiguos», y existe el verbo *verkitschen* que significa «vender a bajo precio». Ahora bien, ¿quién considera que algo es de pacotilla? La «alta» cultura considera kitsch los enanitos de jardín, las estatuillas devocionales, los falsos canales venecianos del casino de Las Vegas, el falso grutesco del famoso **Madonna Inn** californiano, que pretende proporcionar una experiencia «estética» excepcional al turista. Y definitivamente kitsch fue el arte conmemorativo (que pretendía ser popular) de las dictaduras estaliniana, hitleriana o mussoliniana, que calificaban de «degenerado» el arte contemporáneo. No obstante, aquellos a quienes les gusta lo kitsch creen

Las buenas cosas de pésimo gusto

Guido Gozzano

L'amica di Nonna Speranza (1850)

Lorito disecado y el busto de Alfieri, de Napoleón – las flores enmarcadas (las buenas cosas de pésimo gusto), – la chimenea algo lúgubre, las cajas sin confites, – las frutas de mármol protegidas por campanas de vidrio, – algún juguete raro, los cofres hechos con conchas, – los objetos con la advertencia, *bola, recuerdo*, las nueces de coco, – Venecia representada

en mosaicos, las acuarelas algo desvaídas, – las estampas, los álbumes pintados con anémonas antiguas, – los lienzos de Massimo d'Azeglio, las miniaturas, – los daguerrotipos: figuras soñadoras con aire de perplejidad, – la gran lámpara antigua que cuelga en medio del salón – y multiplica en el cuarzo las buenas cosas de pésimo gusto, – el cucú que canta las horas, las sillas tapizadas de damasco – carmesí... ¡renazco, renazco de mil ochocientos cincuenta!

El matrimonio Arnolfini,
reproducción en cera,
siglo XX,
Buena Park, California,
Palace of Living Art,
Movieland Wax Museum





Fotografía de la habitación 206 «Viejo molino» del Madonna Inn de San Luis Obispo, California

El Madonna Inn

Umberto Eco

Dalla periferia dell'impero (1976)

Las pobres palabras de que está dotado el lenguaje natural de los hombres no son suficientes para describir el Madonna Inn. (...) Es como si Piacentini, mientras hojeaba un libro de Dalí, hubiera ingerido una dosis excesiva de LSD y se hubiera puesto a crear una catacumba nupcial para Liza Minnelli. Aunque no es esta aún la idea. Es como si Arcimboldi construyera la Sagrada Familia para Orietta Berti. O Carmen Miranda diseñara un local Tiffany para los motel Motta. Más aún, el Vittoriale imaginado por Fanzoszi, las Ciudades Invisibles de Calvino descritas por Liala y realizadas por Eleanor Fini para la Feria del Panno Lenci, la Sonata en si bemol menor de Chopin cantada por Claudio Villa con arreglos de Valentino Liberace e interpretada por la banda de bomberos de Viggiù. Pero todavía no es esta la idea. Intentemos describir las letrinas. Son una inmensa cueva subterránea, entre Altamira y Postumia, con columnitas bizantinas en las que se apoyan amorfos barrocos de yeso. Los lavabos son grandes conchas como de madreperla, el mingitorio es una chimenea excavada en la roca, pero como

el chorro de orina (lo siento, pero hay que explicarlo) toca el fondo, de la pared de la campana sale agua que luego cae en cascada a modo de cisterna de las cavernas del planeta Mongo. Y en la planta baja, entre escenas de chalés tiroleses y castillitos renacentistas, una cascada de lámparas con forma de cestos de flores, cataratas de muérdago coronadas por bolas opalescentes, violáceas y difusas entre las que se alternan muñecas victorianas, mientras que las paredes están interrumpidas por vidrieras *art nouveau* con los colores de Chartres y tapicerías estilo Regencia (...) Completado con creaciones que hacen del conjunto un mantecado multicolor, una caja de frutas escarchadas, una cassata a la siciliana, una Bengodi para Hansel y Gretel. Y luego están las habitaciones, unas doscientas, cada una con una decoración distinta: por un módico precio podéis conseguir la habitación prehistórica, que es una cueva completa con estalactitas, la Safari Room (completamente tapizada de cebra con la cama en forma de ídolo bantú), la habitación hawaiana, la California Poppy, la Old Fashioned Honeymoon (...), la Guillermo Tell, la Tall and Short, para cónyuges de tamaños diferentes...

Sagrado corazón de Jesús, estampa, 1903



Páginas siguientes:

Dimitri Nalbandian, *En el Kremlin*, 24 de mayo de 1945, Moscú, Museos del Estado

Hubert Lanzinger, *El abanderado*, 1937, Washington D.C., National Museum of the U.S. Army, Army Art Collection

Estatuas del Foro Itálico, Roma, c. 1927-1934

estar gozando de una experiencia cualitativamente elevada. Podría decirse que existe un arte para los incultos del mismo modo que existe un arte para los cultos, y que hay que respetar la diferencia entre estos dos «gustos» igual que se respetan las diferencias de creencias religiosas, o las preferencias sexuales. Pero mientras quienes cultivan un arte «culto» encuentran kitsch lo «kitsch», los que cultivan lo kitsch (excepto frente a obras destinadas precisamente a «sorprender al burgués») no encuentran despreciable el gran arte de los museos (que, por otra parte, a menudo exponen obras que la sensibilidad culta considera kitsch). Es más, consideran que las obras kitsch son «semejantes» a las del gran arte.

De hecho, si bien una de las definiciones de lo kitsch lo interpreta como algo que tiende a provocar un efecto pasional en vez de permitir una contemplación desinteresada, la otra considera kitsch aquella práctica artística que, para ennoblecerse, y ennoblecer al comprador, imita y cita el arte de los museos. Clement Greenberg ha afirmado que, mientras la vanguardia (entendiéndola en general como el arte en su función de descubrimiento y de invención) *imita el acto de imitar*, lo kitsch *imita el efecto de la imitación*; cuando la vanguardia crea una obra artística pone en evidencia los procedimientos que conducen a ella, y los elige como objetivo





William Adolphe
Bouguereau,
Nacimiento de Venus,
1879, París,
Musée d'Orsay

Sir Lawrence
Alma-Tadema,
La costumbre favorita,
1909, Londres,
Tate Gallery

de su propio discurso, mientras que lo kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra ha de provocar, y elige como objetivo de su propia operación la reacción emotiva del consumidor. Una definición indirecta de kitsch es la que nos da **Schopenhauer** cuando traza la diferencia entre lo artístico y lo interesante, entendido esto último como arte que estimula los sentidos del destinatario. Por este motivo Schopenhauer criticaba la pintura holandesa del siglo XVII, que representaba fruta y mesas preparadas, más adecuadas para estimular el apetito que para invitar a la contemplación. En nuestro siglo, **Hermann Broch** escribió con mayor desdén moralista contra esta estimulación programada. Y sin duda puede catalogarse de kitsch todo aquel arte de finales del siglo XIX que llamamos *art pompier*, hecho de procaces odaliscas, desnudos de divinidades clásicas e hiperbólicas evocaciones históricas. En cuanto a la imitación del arte «elevado», Dwight MacDonald en una célebre obra opuso a las manifestaciones de un arte de elite tanto la cultura de masas (*masscult*) como la cultura pequeñoburguesa (*midcult*). MacDonald no reprochaba tanto a la *masscult* la difusión de lo que hoy llamaríamos *trash* (o «basura» televisiva), como a la *midcult* la trivialización de los descubrimientos del verdadero arte con fines comerciales, y se

Lo interesante

Arthur Schopenhauer

El mundo como voluntad y representación, III, 40 (1819)

Entiendo bajo este nombre lo que estimula la voluntad porque le concede una satisfacción inmediata. Así como el sentimiento de lo sublime nace de la contemplación de una cosa francamente opuesta a la voluntad, no pudiendo mantenernos en esta pura contemplación sino permaneciendo ajenos a la voluntad y por encima de un interés que es lo que sostiene la elevación del ánimo; lo lindo o seductor, por el contrario, hace que el hombre descienda de ese estado de contemplación pura, necesario para la contemplación de lo bello en sus diversos grados, excitando forzosamente la voluntad con la presencia de objetos que la halagan directamente y que rebajan el sujeto puro del conocimiento a la condición de humilde siervo de la voluntad. (...)

La otra especie de lindo (lo picante) lo encontramos en la pintura de la historia, en que los desnudos, por su actitud, por su semidesnudez y la manera de estar tratado el asunto, tienden a despertar en nosotros ideas lascivas, por lo que toda contemplación queda anulada y el fin del arte se desvirtúa.





Giacomo Grosso,
La desnuda, 1896,
Turín, Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea

Estilística de lo kitsch

Pastiche elaborado por Walther Killy en *Deutscher Kitsch* (1962), utilizando fragmentos de seis autores alemanes, entre ellos Rilke. Susurra a lo lejos el mar y en el silencio encantado el viento mueve tiernamente las rígidas hojas. Una capa de seda mate, bordada en blanco marfil y oro, ondea sobre sus miembros y permite distinguir un tierno cuello sinuoso, sobre el que descansan las trenzas color de fuego. Todavía no se ha encendido la luz en la habitación solitaria de Brunilde, las gráciles manos se elevaban como sombras oscuras y fantasiosas de los preciosos jarrones chinos: en el centro blanqueaban los cuerpos marmóreos de las estatuas antiguas, cual fantasmas, y en las paredes apenas se entreveían los cuadros con sus anchos marcos de oro de sumisos reflejos. Brunilde estaba sentada al piano y deslizaba sus manos sobre el teclado, inmersa en un dulce ensueño. Un «largo» fluía en un toque profundo, como velos de humo se desprenden de las cenizas incandescentes y son deshinchados por el viento, arremolinándose en orillas

extrañas, separados de la llama sin esencia. Lentamente, la melodía creció majestuosa, rompía en acordes potentes, regresaba sobre sí misma con voces infantiles, suplicantes, encantadas, indeciblemente dulces, con coros de ángeles, y hablaba en susurros de bosques nocturnos y barrancos solitarios, anchos, de color rojo ardiente, de estelas antiguas, jugando en torno a cementerios campestres abandonados. Se abren claros prados, las primaveras juegan con figuras de movimientos airoso, y ante el otoño está sentada una mujer vieja, una mujer malvada, a cuyo alrededor caen las hojas. Será invierno, grandes ángeles brillantes, que no rozan la nieve, sino altos como los cielos, se inclinarán sobre los pastores y les hablarán del fabuloso niño de Belén. El encanto celeste, saciado de secretos de la santa Navidad, forjados en torno al barranco invernal que duerme en profunda paz, como si sonase a lo lejos un canto de arpa, turbado por el ruido del día, como si el secreto mismo de la tristeza cantase el origen divino. Y fuera el viento nocturno acaricia con el *toque* de sus tiernas manos la casa de oro, y las estrellas vagan por la noche invernal.

La técnica del «efecto»

Hermann Broch

Kitsch, vanguardia y el arte por el arte (1933)

La esencia de lo kitsch consiste en el cambio de la categoría ética por la categoría estética; esto obliga al artista a hacer no un «buen» trabajo sino un «bello» trabajo; lo que le importa es el efecto bello. A pesar de que adopte a menudo una apariencia naturalista, esto es, a pesar del abundante uso de términos de la realidad, la novela kitsch ilustra el mundo no «como es», sino como «lo desea o lo teme» y análoga tendencia revela lo kitsch de las artes figurativas; en la música lo kitsch vive exclusivamente de efectos (piénsese en la llamada música de entretenimiento burgués, y no nos olvidemos de que la industria musical de hoy es, en muchos aspectos, su hipertrofia). ¿Cómo no llegar a la conclusión de que no hay arte que pueda prescindir de una gota de efecto, de una gota de kitsch? (...)

Como sistema de imitación, lo kitsch se ve obligado a copiar el arte en todos sus rasgos específicos. Pero no se puede imitar metodológicamente el acto creativo del que nace la obra de arte: solo se pueden imitar las formas más simples. Es bastante significativo y caracterizador el hecho de que lo kitsch, a falta de una fantasía propia, deba remitirse constantemente a los métodos más primitivos (cosa que se ve muy claramente en la poesía pero también, en parte, en la música). La pornografía, en la que los términos de la realidad consisten notoriamente en actos sexuales, por lo general es una simple serie de actos de este tipo; la novela policiaca solo presenta secuencias repetidas de triunfos sobre los criminales; la novela rosa alinea uno tras otro actos siempre iguales de bondad recompensada y de maldad castigada (el método que preside esta monótona articulación de los términos de la realidad es el de la sintaxis primitiva, del ritmo constante del tambor).

ensaña con *El viejo y el mar* de Hemingway, del que denuncia su lenguaje artificiosamente liricizante y la tendencia a representar personajes aparentemente «universales» (no «aquel viejo» sino «El Viejo»). Si se acepta la propuesta de MacDonald, un buen ejemplo de *midcult* son los retratos femeninos de Boldini, un pintor a caballo entre los siglos XIX y XX, famoso retratista, conocido entre la buena sociedad de la época como «el pintor de las señoras». Los que encargaban sus retratos deseaban una obra de arte que por supuesto les diera prestigio pero que también fuera un elogio inequívoco de las gracias de la dama. Teniendo en cuenta este objetivo, Boldini realizaba sus retratos siguiendo las mejores reglas de provocación del efecto. Si observamos sus retratos femeninos veremos que el rostro y los hombros (las partes descubiertas) siguen todos los cánones de un naturalismo sensual. Los labios de estas mujeres son carnosos y húmedos, las carnes evocan sensaciones táctiles; las miradas son dulces, provocativas, maliciosas o soñadoras, capaces siempre de seducir al espectador. Las mujeres de Boldini no evocan la idea abstracta de la belleza, no toman la belleza de la mujer como pretexto para divagaciones plásticas coloristas; representan a *aquella* mujer, y de tal modo que se induce al espectador a desearla. Pero en cuanto pasa a pintar el vestido, cuando del corsé desciende a las capas de la falda, y del vestido pasa al fondo, entonces Boldini abandona la técnica «gastronómica» que Schopenhauer atribuía a los pintores holandeses: los bordes renuncian a la precisión, los materiales se disgregan en luminosas pinceladas, las cosas se vuelven grumos de color, los objetos se funden en explosiones de luz...

La fascinación del mal gusto

Marcel Proust

Un amor de Swann (1913)

Al notar que en muchos casos no podía hacer realidad los sueños de ella, Swann procuraba al menos no contrariarla, no oponerse a aquellas ideas vulgares, a aquel mal gusto que tenía en todo y que, por lo demás, él apreciaba como todo lo que procedía de ella, le encantaban incluso, pues eran otros tanto rasgos particulares gracias a los cuales se le aparecía, se volvía visible, la esencia de aquella mujer. Por eso —cuando parecía contenta, porque iba a ir a ver *La Reine Topaze*, o su mirada se ensombrecía, inquieta y tenaz, si temía perderse la fiesta de las flores o simplemente la hora del té, con *muffins* y *toasts*, en el Salón de Té de la Rue Royale, por creer que, para consagrar la reputación de mujer elegante, era indispensable ser asidua de él—, Swann, transportado como nos sucede ante la naturalidad de un niño o la verdad de un retrato que parece a punto de hablar, sentía tan claramente aflorar el alma de su amante a su rostro, que no podía resistir la tentación de ir a acariciarlo con sus labios.

«¡Ah! Quiere que la llevemos a la fiesta de las flores, esta niña Odette, quiere que la admiren, bueno, pues, la llevaremos, no podemos por menos de inclinarnos.»

Como Swann estaba un poco corto de vista, hubo de resignarse a usar gafas para trabajar en su casa y —para salir en sociedad— a adoptar el monóculo, que lo desfiguraba menos. La primera vez que ella se lo vio en un ojo, no pudo contener la alegría: «Creo que, para un hombre, resulta —no se puede negar— muy elegante! ¡Qué bien te queda! pareces un auténtico *gentleman*. ¡Sólo te falta un título!», añadió, con un matiz de pesar. Le gustaba que Odette fuera así, como también —si hubiese estado prendado de una bretona— le habría encantado verla con cofia y oírle decir que creía en los aparecidos. Hasta entonces, como muchos hombres en los que el gusto por las artes se desarrolla independientemente de la sensualidad, había existido un contraste extraño entre las satisfacciones que concedía a uno y a otra, gozando, en compañía de mujeres cada vez más groseras, de seducciones de obras cada vez más refinadas, llevando a una criadita a un palco reservado para asistir a la representación de una obra decadente que deseaba oír o a una exposición de pintura impresionista y persuadido, por lo demás, de que una mujer de mundo culta no habría entendido más que ella, pero no habría sabido estar tan calladita.

La parte inferior de los cuadros de Boldini evoca una cultura impresionista, Boldini hace *arte*, cita del repertorio de la pintura que en su época representaba la vanguardia. De modo que sus bustos y sus rostros (*para desear*) emergen de la corola de una flor pictórica que en cambio solo es *para mirar*. Estas mujeres son *sirenas estilísticas* a cuyas cabezas y bustos *consumibles* se unen ropas *contemplables*. La dama retratada no podrá sentir malestar por haber sido publicitada carnalmente como una cortesana: el resto de su figura se ha convertido en estímulo para degustaciones estéticas y, por tanto, en goce de orden superior. El usuario *midcult* consume así su mentira, y no importa si es consciente y hasta qué punto.

De modo que si el término kitsch tiene un sentido no es porque designe un arte que tiende a suscitar efectos, porque en muchos casos el arte también se propone este objetivo, ni un arte que utilice recursos aparecidos en otro contexto, porque esto puede suceder sin necesidad de caer en el mal gusto: «Kitsch es la obra que, para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas».

Giovanni Boldini,
Fuego de artificio,
1891, Ferrara,
Museo Giovanni Boldini





Alexandre Cabanel,
Nacimiento de Venus,
1863, París,
Musée d'Orsay

Página siguiente:

Jean Broc,
La muerte de Jacinto,
1801, Poitiers,
Musée des Beaux Arts

Lo kitsch como mal

Hermann Broch

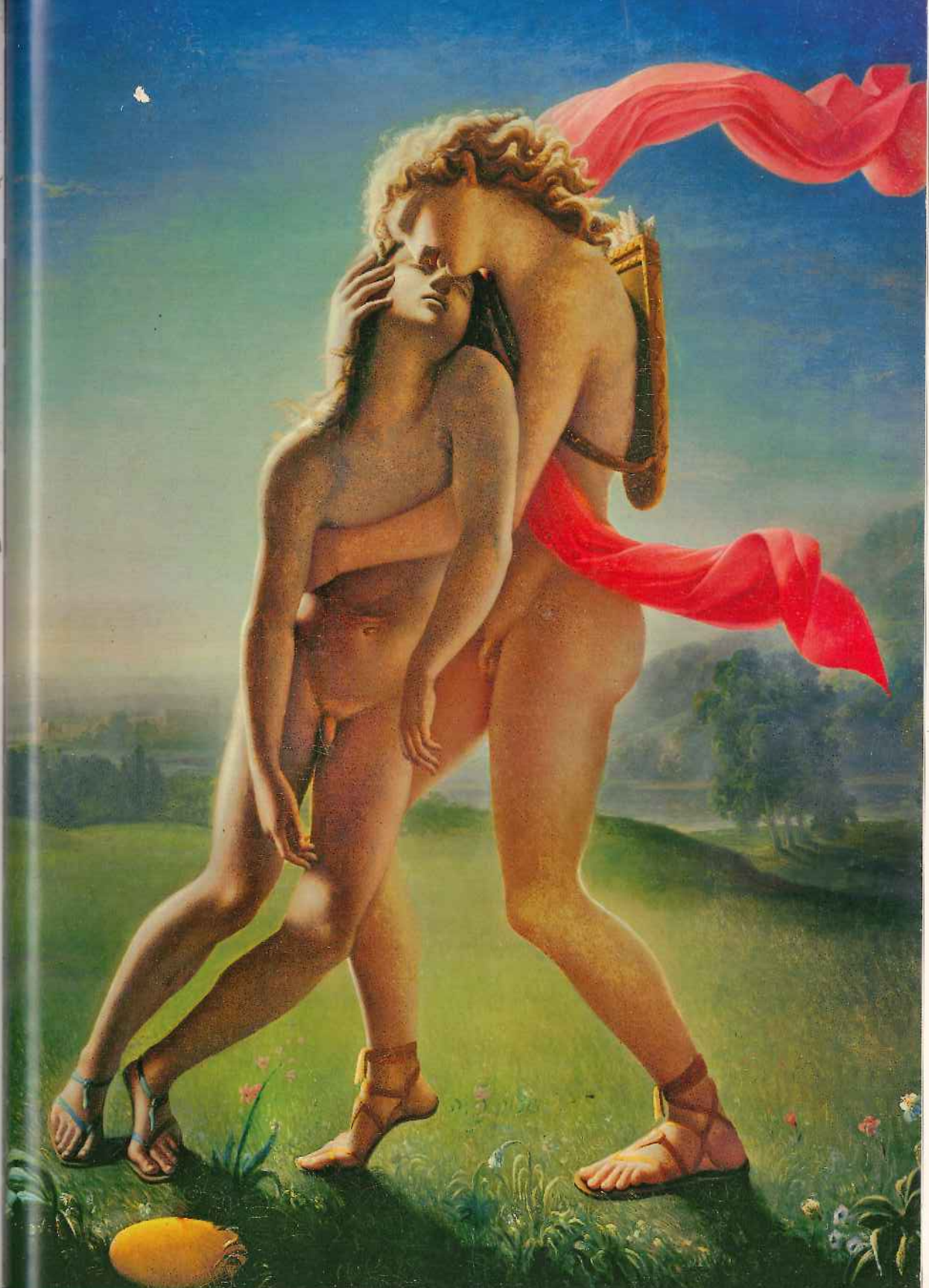
Kitsch, vanguardia y el arte por el arte

Esta satisfacción de los impulsos obtenida por medios finitos y racionales, esta emocionalización de lo finito hasta el infinito, este tender a lo «bello» otorga a lo kitsch una nota de falsedad detrás de la que se intuye el «mal» ético (...)

El que produce kitsch no produce un arte mediocre, no es un artista dotado de facultades creadoras inferiores o incluso nulas. El productor de kitsch no puede ser valorado con criterios estéticos, sino que ha de ser juzgado simplemente como un ser abyecto, como un malhechor que busca el mal desde la raíz. Y puesto que lo que se manifiesta en lo kitsch es el mal radical, ese mal en sí que está en relación con cualquier sistema de valores, como polo negativo absoluto, lo kitsch ha de ser confirmado como un mal no solo para el arte sino para cualquier sistema de valores que no sea sistema de imitación. Quien trabaja para lograr el efecto bello, quien no busca otra cosa que la satisfacción de los afectos que hace que le parezca «bello» el instante en que

exhala el suspiro de alivio, el esteta radical, en definitiva, se considera autorizado a utilizar, y utiliza en efecto sin freno alguno cualquier medio con tal de llegar a la producción de este tipo de belleza. He aquí la elefantiasis de lo kitsch: espectáculo escenificado por Nerón en sus jardines imperiales con los fuegos artificiales de los cuerpos ardiendo de los cristianos para poder cantar la escena con su laúd (y no es casual que la vocación fundamental de Nerón fuera la de histrión).

Todos los períodos históricos en que los valores sufren un proceso de disolución son períodos de extraordinario florecimiento de lo kitsch. La fase terminal del Imperio romano produjo kitsch y la época actual, que se encuentra al término del proceso disolutivo de la concepción del mundo medieval, solo puede ser representada también por el mal estético. Las épocas caracterizadas por una pérdida definitiva de valores se apoyan de hecho sobre el mal y sobre la angustia por el mal, y un arte que pretenda ser su expresión adecuada ha de ser también expresión del mal que actúa en ellas.



3. Lo camp



Se han citado como ejemplos de kitsch los cuadros *pompier*s. Pero hoy en día estas obras no solo se exponen en los museos sino que se venden a coleccionistas refinados a precios muy elevados. Esto podría ser simplemente una confirmación de que lo feo de ayer se convierte en lo bello de hoy, como ha sucedido siempre con la recuperación que la alta cultura ha hecho de productos del arte popular, y hasta de los productos de la cultura de masas, como los tebeos que, creados con el objetivo de entretener, se recuperan ahora no solo como hallazgos nostálgicos sino como productos de notable calidad artística.

Sin embargo, en la recuperación del arte *pompier* ha intervenido otro elemento, que es el gusto llamado *camp*, y nadie ha analizado este fenómeno mejor que Susan Sontag en su artículo «Notas sobre el camp», de 1964. Lo camp es una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio (como podría haber ocurrido con la canonización del jazz, nacido como música de prostíbulo), transforma lo serio en frívolo.

El gusto camp nace como signo de reconocimiento entre los miembros de una elite intelectual, tan seguros de su gusto refinado que pueden decidir la redención del mal gusto de ayer sobre la base de un amor por lo afectado y excesivo, y se remiten al dandismo de Oscar Wilde, para el que «ser naturales es una postura tan difícil de mantener», como escribía en *Un marido ideal*.

Lo camp no se mide por la belleza de algo sino por su grado de artificio y de estilización, y más que como estilo se define como capacidad de mirar el estilo de otro. En el objeto camp ha de haber cierta exageración y cierta marginalidad (se dice «es demasiado bueno o demasiado importante para ser camp»), además de cierta vulgaridad, incluso cuando pretende ser refinado.

La lista de las cosas que Sontag considera objeto de la mirada camp es sin duda heterogénea y va desde las lámparas Tiffany a Beardsley, del *Lago de los cisnes* y las óperas de Bellini a la *Salomé* de Visconti, de ciertas postales de fin de siglo, a *King Kong*, los viejos tebeos de Gordon, la ropa femenina de los años veinte, hasta aquellas películas que la crítica cinematográfica más refinada define como las «las diez mejores películas malas que he visto».

Se consideran camp una mujer que pasea con un vestido confeccionado con tres millones de plumas y los cuadros de Carlo Crivelli, con joyas auténticas incrustadas, insectos *trompe-l'oeil* y falsas grietas en los muros, sin olvidar el hecho de que el gusto camp es atraído por la ambigüedad sexual (véase

The Rocky Horror Picture Show, 1975, dirigida por Jim Sharman

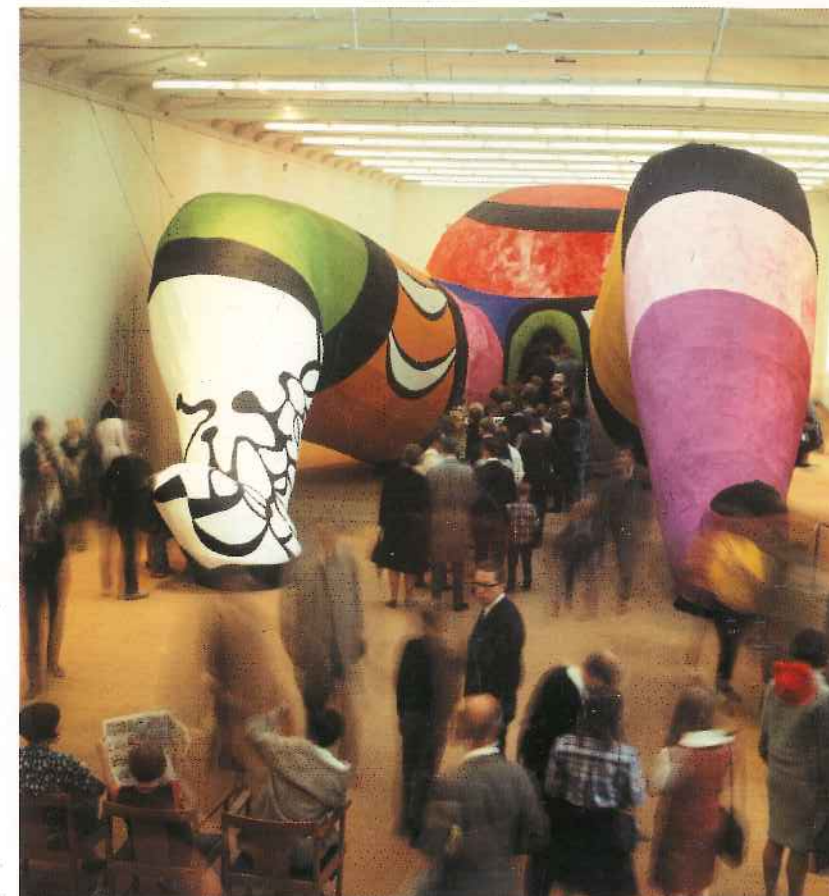


Carlo Crivelli,
La Virgen con el Niño,
c. 1480, Nueva York,
The Metropolitan
Museum of Art



Camp y sexualidad). Pero sin duda lo camp no es interesante en el sentido de Schopenhauer, y si se mira un desnudo *pompier* no es por placer erótico, sino para deleitarse en su patética falta de pudor que se pretende hacer pasar por retorno a la soberana impudicia del gran arte clásico. No puede negarse que la selección de Sontag refleja los gustos del mundo intelectual neoyorquino de los años sesenta (¿por qué son camp Jean Cocteau y no André Gide, Richard Strauss y no Wagner?), y para hacer más voluble aún la definición se admite que muchos ejemplos de camp son kitsch. No obstante, lo camp no se identifica necesariamente con el «arte malo», porque en la lista de Sontag aparecen también grandes artistas como Crivelli, Gaudí, o un artista menor pero refinado como Erté (y, por ciertos motivos no claros, incluso algunas óperas de Mozart). En cualquier caso, todos los objetos y las personas camp han de presentar un elemento de extremismo contra natura (no hay nada en la naturaleza que pueda ser *campy*). Camp es el amor por lo excéntrico, por las cosas-que-son-lo-que-no-son, y el mejor ejemplo lo constituye el *art nouveau*, puesto que sus objetos transforman las lámparas en plantas floridas, el salón en

Niki de Saint-Phalle,
Hon (Ella),
1966, Estocolmo,
National Museum



una gruta o viceversa, los tallos de orquídea en hierro fundido, como en las bocas del metro parisino de Guimard. Lo camp es también, aunque no siempre, la experiencia de lo kitsch de quien sabe que lo que ve es kitsch. En este sentido es una manifestación del gusto aristocrático y esnob: «Del mismo modo que el dandi era en el siglo XIX el sucedáneo de lo aristocrático en las cuestiones culturales, lo camp es el dandismo contemporáneo. Es una solución al problema de cómo ser dandi en la era de la cultura de masas». Pero mientras el dandi buscaba sensaciones raras, no profanadas aún por el gusto de las masas, el habitual de lo camp se realiza «en los placeres más bastos y más ordinarios, en el arte de masas (...) El dandi sostenía un pañuelo perfumado bajo la nariz y era propenso a los desmayos; el habitual de lo camp olfatea el hedor y se jacta de tener un estómago fuerte». Según la investigación de Sontag, el gusto camp tendría orígenes remotos. Se remontaría a los manieristas, a las poéticas barrocas de lo *wit*, de lo *witz*, de la agudeza y de la maravilla, a las novelas góticas, a la pasión por los objetos chinoscos o por las ruinas artificiales, y en este sentido podría convertirse en la definición de un gusto más amplio, de una forma



Adolf de Mayer,
*Nijinski en el papel de un
fauno que sostiene un
racimo de uva*, álbum
de *La siesta de un fauno*,
1912, París,
Musée d'Orsay

Página siguiente:

Aubrey Beardsley,
ilustración de *Salomé*,
1894, colección privada

Páginas siguientes:

La reina Loana,
creación de Lyman
Young.
*La misteriosa llama
de la reina Loana*, 1935,
Florence, Nerbini

Erté,
Adoración, 1986,
colección privada

Camp y sexualidad

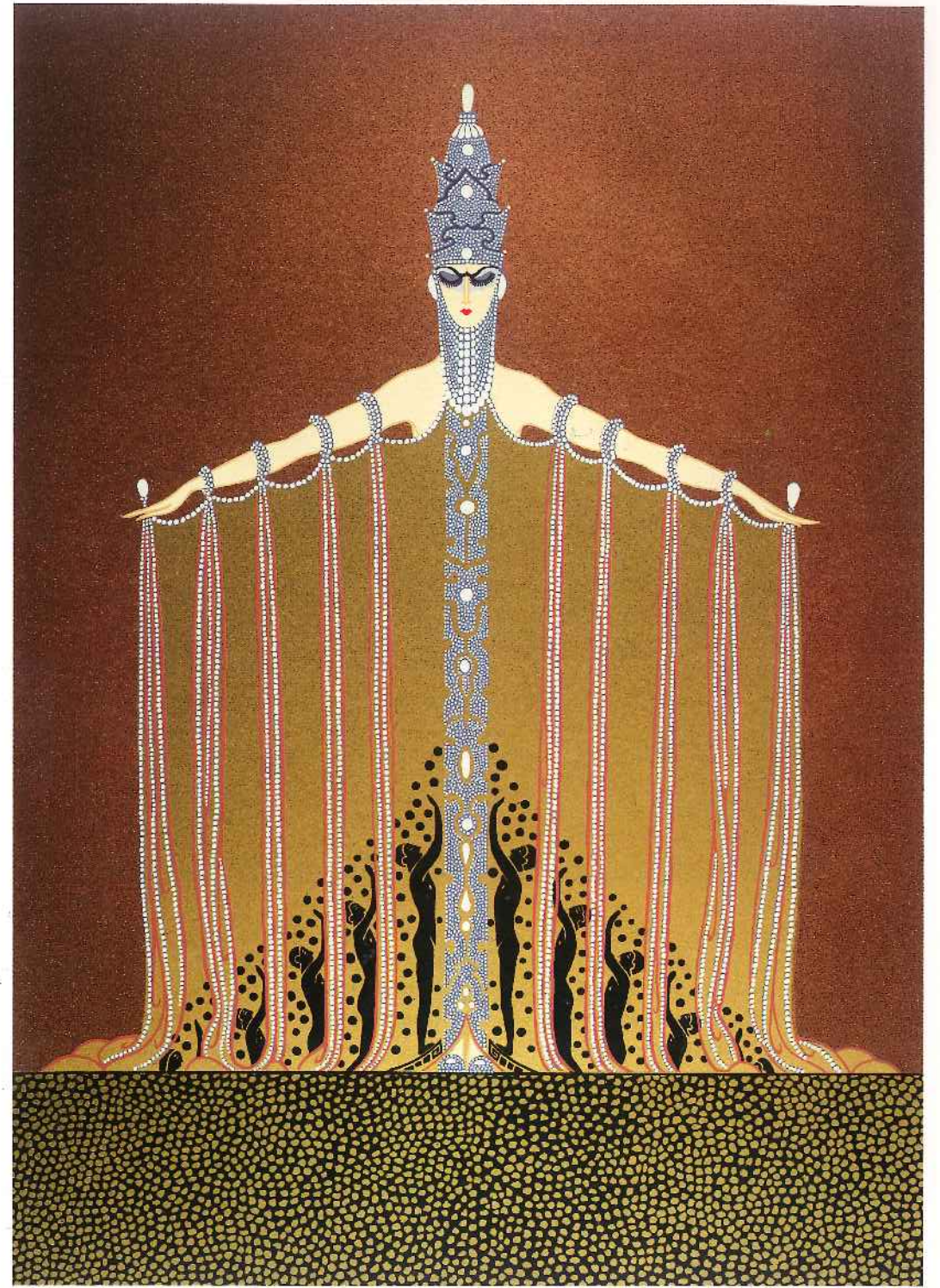
Susan Sontag

«Notas sobre el camp» (1964)

El andrógino es sin duda una de las grandes imágenes de la sensibilidad camp. Ejemplos: las figuras empalagosas, ligeras y sinuosas de la pintura y de la poesía prerrafaelitas; los cuerpos delgados, fluidos, asexuados de las estampas y de los manifiestos *art nouveau* presentados en relieve sobre lámparas y ceniceros; el obsesivo vacío andrógino detrás de la belleza perfecta de Greta Garbo. En este aspecto, el gusto camp alude a una de las verdades más desconocidas acerca del gusto: la forma más refinada de la atracción sexual (y también del placer sexual) consiste en ir en contra de la inclinación del propio sexo. Lo más bello que hay en los hombres viriles es algo femenino; lo más bello que hay en las mujeres femeninas es algo masculino... Junto al gusto por lo andrógino, hay en lo camp algo que parece muy distinto pero que no lo es: una predilección por la exageración de las características sexuales y de las afectaciones de la personalidad. Por razones obvias, los

mejores ejemplos que se pueden aportar se refieren a estrellas del cine. La feminidad banal y llamativa de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo (...) camp es el triunfo del estilo hermafrodita (la convertibilidad entre «hombre» y «mujer», entre «persona» y «cosa»). Pero el estilo, el artificio, en el fondo siempre es hermafrodita. La vida no tiene estilo. Y tampoco la naturaleza (...) No es cierto que el gusto camp sea un gusto homosexual, pero existe sin duda entre ambos una afinidad especial y tienen mucho en común. (...) No todos los homosexuales tienen un gusto camp, pero los homosexuales, en general, constituyen la vanguardia (...) de lo camp. (...) La insistencia camp en no ser «serios», en jugar, guarda también cierta relación con el deseo del homosexual de mantener un aspecto juvenil. No obstante, intuimos que si los homosexuales no hubiesen más o menos inventado lo camp, lo hubieran hecho otros. Porque la actitud aristocrática frente a la cultura no puede morir; aunque solo puede sobrevivir con formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas.





Divine en
Pink Flamingos, 1972,
dirigida por John Waters



permanente de manierismo o de neobarroco. En cualquier caso, este análisis revela un punto interesante: nosotros «valoramos una obra de arte por la seriedad y la dignidad que llega a poseer», y al apreciarla identificamos una justa relación entre la intención y la ejecución, aunque existen otras formas de sensibilidad artística cuyos rasgos distintivos son la angustia y la crueldad, por lo que «aceptamos una disparidad entre intenciones y resultados». Sontag cita a Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud y muchas obras de arte del siglo xx, cuya finalidad no era crear armonía sino abordar temas cada vez más violentos e insolubles. Vemos que de este análisis emergen dos puntos importantes para una historia de la fealdad. Sontag nos recuerda que la manifestación extrema del gusto camp es la expresión «es bello porque es horrible», y no es casual que dedicara una obra a Diane Arbus, la fotografía de los seres grotescos.

Joel-Peter Witkin,
Retrato de enano,
1987, Los Angeles,
Seattle Art Museum



El canon de lo camp puede cambiar y el tiempo puede valorizar lo que hoy nos repugna porque está demasiado cerca: «Lo que era trivial puede, con el paso del tiempo, convertirse en fantástico». En este sentido lo camp transforma en objeto de placer estético lo feo de ayer, en un juego ambiguo en el que no está claro si lo feo es redimido como bello o lo bello (como «interesante») se transforma en lo feo. El gusto camp «rechaza la distinción entre bello y feo típica del juicio estético normal (...) No defiende que lo bello sea feo o viceversa. Se limita a ofrecer al arte (y a la vida) un conjunto de criterios de juicio distintos, y complementarios». Hay que decir, en todo caso, que no todo lo feo (de ayer y de hoy) puede interpretarse como camp. Solo lo es cuando el exceso es inocente y no calculado. Los ejemplos puros de camp no son intencionales, son extremadamente serios: «El artesano *art nouveau* que fabrica una lámpara

La estética trash

Andy Warhol

La filosofía de Andy Warhol (1975)

Lo más bello de Tokio es McDonald.

Lo más bello de Estocolmo es McDonald.

Lo más bello de Florencia es McDonald.

El reciclaje de las sobras de otros

Andy Warhol

La filosofía de Andy Warhol (1975)

No quiero decir que el gusto popular sea malo y que todo lo que es desechado por el mal gusto sea bueno: lo que quiero decir es que las sobras son probablemente cosas feas, pero que si trabajas un poco con ellas y las transformas en hermosas o al menos en interesantes, se despilfarra mucho menos. Realizas una labor de reciclaje y reciclas personas y sacas adelante tus negocios, que son los productos secundarios de otros negocios.

Otros negocios que en realidad son directamente competitivos. Como puede verse, es un procedimiento operativo muy económico. Y es también el más divertido porque, como ya he dicho, las sobras son intrínsecamente divertidas. La vida en

Nueva York brinda muchas ocasiones para querer lo que otros no quieren: para querer las sobras. Hay tanta gente con la que competir que solo hay esperanzas de conseguir algo cambiando los propios gustos y queriendo lo que otros no quieren: las sobras. (...) Cuando no teníamos dinero para hacer largometrajes, con miles de cortes y tantas repeticiones de tomas, etc., intenté simplificar nuestra manera de hacer cine utilizando todos los metros de película que habíamos rodado, porque era más barato y también más fácil y divertido. Y además, no tendríamos material sobrante. Luego, en 1969, empezamos a montar nuestras películas, pero aun así he seguido prefiriendo las sobras. Las escenas cortadas son todas magníficas. Las conservo cuidadosamente. Solo en dos casos hago una excepción a mi filosofía sobre el uso de las sobras: 1) mi perro y 2) la comida. Sé que debería haber ido a la perrera a buscar el perro, pero me lo he comprado. (...) Debo admitir también que no soporto comer sobras.

con una serpiente enroscada no lo hace en broma ni tampoco pretende fascinarnos. Se limita a decir, con toda seriedad: «¡Aquí está el Oriente!». Entre los ejemplos de lo que hoy consideraríamos camp está la ópera, cuyos compositores se han tomado completamente en serio las incongruencias melodramáticas de sus libretistas (recordamos pasajes célebres como «¡oigo las huellas de los pasos despiadados!»). En estos casos la reacción deleitada del amante de lo camp se manifiesta exclamando: «¡Es demasiado, no puedo creerlo!».

No se puede *decidir* hacer algo camp. Lo camp no puede ser intencional, se basa en el candor con que se realiza el artificio (y, podríamos añadir, en la malicia de quien lo reconoce como tal). Hay en lo camp una seriedad que fracasa en su objetivo por exceso de pasión y cierta desmesura en las intenciones, de modo que «los llamativos y magníficos edificios de Gaudí en Barcelona», y en especial la Sagrada Familia, revelan «la ambición de un hombre que quiso hacer él solo algo para cuyo logro se requerirían los esfuerzos de toda una generación».

En el capítulo siguiente veremos muchos aspectos de una *fealdad intencional* a la que tiende (inspirada en parte justamente en el concepto de camp) buena parte del arte y costumbres contemporáneos. Pero será una fealdad perseguida sin inocencia, a través de un proyecto consciente. Si lo kitsch era una mentira en relación con el arte «elevado», la nueva fealdad intencional será una mentira frente a algo «horrible» que el gusto camp había intentado redimir.

Paul McCarthy,
Basement Bunker:
Painted Queen Small
Blue Room, 2003,
© Paul McCarthy,
cortesía del artista y
de Hauser & Wirth,
Zurich y Londres



Lo feo hoy

1. Lo feo hoy



El oído de los antiguos percibía que ciertos intervalos musicales eran disonantes y los consideraba desagradables, y el ejemplo clásico de fealdad musical ha sido durante siglos el intervalo de *cuarta aumentada*, o excedente, como por ejemplo *do-fa diesis*. En la Edad Media esta disonancia resultaba tan perturbadora que recibía el nombre de *diabolus in musica*. Sin embargo, los psicólogos han explicado que las disonancias tienen un poder excitante, y muchos músicos, a partir del siglo XIII, las han utilizado para producir determinados efectos en un contexto apropiado. De modo que el *diabolus* ha servido a menudo para obtener efectos de tensión o de inestabilidad que esperan una resolución, y ha sido utilizado por Bach, por Mozart en el *Don Juan*, por Liszt, Musorgski, Sibelius, Puccini (en *Tosca*), hasta el *West Side Story* de Bernstein, o para sugerir apariciones infernales, como sucede en la *Condenación de Fausto* de Berlioz.

El caso del *diabolus in musica* podría ser un excelente ejemplo final para esta historia de la fealdad, porque nos sugiere algunas reflexiones. Tres de ellas deberían desprenderse de forma evidente de los capítulos anteriores: la fealdad depende de las épocas y de las culturas, lo que era inaceptable ayer puede convertirse en lo aceptado de mañana, y lo que se considera feo puede contribuir, en un contexto adecuado, a la belleza del conjunto. La cuarta observación nos lleva a corregir la perspectiva relativista: si el *diabolus* se ha utilizado siempre para crear tensión quiere decir que hay reacciones basadas en nuestra fisiología que se mantienen más o menos inalteradas a través de los tiempos y de las culturas. El *diabolus* se ha ido aceptando no porque se hubiera vuelto agradable, sino justamente por ese olor a azufre que nunca ha perdido.

Fernando Botero,
Mujer, 1979,
colección privada



La guerra de las galaxias, episodio II, *El ataque de los clones*, 2002, dirigida por George Lucas

Por esta razón el *diabolus* aparece hoy en gran parte de la música *heavy metal* (por ejemplo, en *Purple Haze* de Jimi Hendrix), y a veces como provocación «satánica» explícita (véase *Diabolus in musica* de los Slayer). George Romero, el director de *La noche de los muertos vivientes* y de otras películas de terror, en unas declaraciones sobre su poética, al hablar de la conmovedora ternura del monstruo de Frankenstein, King Kong o Godzilla, recuerda que sus zombis tienen la piel arrugada y putrescente, los dientes y uñas negros, pero son individuos con las mismas pasiones y exigencias que nosotros. Y añade: «En mis películas sobre los zombis, los muertos devueltos a la vida representan una especie de revolución, un giro radical en el mundo que muchos de mis personajes humanos no logran comprender y prefieren considerar a los muertos vivientes como el Enemigo cuando, en realidad, ellos son nosotros. Yo utilizo la sangre con toda su horrenda magnificencia para que el público entienda que mis películas son más una crónica sociopolítica de la época que estúpidas aventuras con salsa horror». ¿El recurso a lo feo es, por tanto, un medio para denunciar la presencia del Mal? El propio Romero admite que el terror «dispara las ventas» y admite que el terror es apreciado por ser interesante y excitante. Por no hablar de cuando se convierte en celebración del Mal, aunque sea en casos marginales como el satanismo de los psicópatas.



Marina Abramovic, durante la performance *Tomas Lips*, (1975/2005) en el Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, 14 de noviembre de 2005

Nos encontramos ante un mar de contradicciones. Monstruos tal vez feos pero extraordinariamente encantadores como E.T. o los extraterrestres de *La guerra de las galaxias* no seducen solo a los niños (conquistados además por dinosaurios, *pokemons* y otras criaturas deformes) sino también a los adultos, que se relajan viendo películas *splatter* en las que se machacan los sesos y la sangre salpica las paredes, mientras la literatura les entretiene con historias de terror. No se puede hablar solamente de «degeneración» de los medios de comunicación de masa, porque también el arte contemporáneo practica la fealdad y la celebra, aunque ya no en el sentido provocador de las vanguardias de comienzos del siglo XX. En algunos *happenings* no solo se exhiben mutilaciones o deficiencias repulsivas, sino que es el propio artista el que se somete a una violación cruenta de su cuerpo. También en estos casos los artistas declaran que pretenden denunciar muchas atrocidades de nuestro tiempo, pero los apasionados del arte acuden a la galería a admirar estas obras y estas *performances* con espíritu lúdico y sereno. Y son los mismos individuos que no han perdido el sentido tradicional de lo bello, y experimentan emociones estéticas frente a un hermoso paisaje, un precioso niño o una pantalla plana que nos propone de nuevo los cánones de la Divina Proporción. El mismo individuo acepta hoy las propuestas de la decoración de diseño, de



*La noche de los muertos
vivos*, 1969,
dirigida por
George Romero

Página siguiente:

E.T., 1982,
dirigida por
Steven Spielberg

Muertos vivos

Stephen King

Parto en casa (1989)

Nada del otro mundo hasta el día en que empezaron a aparecer por todas partes. Nada del otro mundo hasta el día en que el primer noticiario de televisión («Es posible que prefieran que sus hijos menores salgan de la habitación», advirtió con voz grave Dan Rather) mostró criaturas con los huesos sobresaliendo por entre la piel reseca, víctimas de accidentes de tráfico, cuyo maquillaje funerario pacientemente elaborado aparecía arrancado por la oscura pasividad del terreno o por la frenética subida a la superficie (mostrando así los rostros destrozados y los cráneos hundidos), mujeres con el cabello transformado en sucios enjambres de humus donde todavía se agitaban gusanos e insectos, y rostros cuya expresión oscilaba entre la vacuidad y una especie de inteligencia calculadora y demente. Nada del otro mundo hasta que aparecieron las primeras fotografías

terroríficas en un número de la revista *People*, que fue puesto a la venta envuelto en plástico como las revistas porno, un número en el que destacaba un gran adhesivo naranja que advertía «Prohibida la venta a menores». Entonces la cosa se puso realmente grave. Cuando se veía a un cadáver descompuesto que, cubierto aún con restos enfangados del traje de Brooks Brothers con el que lo habían enterrado, desgarraba el pecho de una mujer que aullaba, vestida con una camiseta con la inscripción «Propiedad de los petroleros de Houston», inmediatamente se tenía la impresión de que la cosa podía ser realmente grave. Fue entonces cuando comenzaron las acusaciones y las amenazas mutuas, y durante tres semanas el mundo entero olvidó a aquellas criaturas que huían de sus tumbas como grotescas falenas que escaparan de capullos enfermos y se dedicó a contemplar el espectáculo de las dos superpotencias nucleares enzarzadas en lo que prometía ser una colisión inevitable.





Marilyn Manson
en marzo de 2005

la arquitectura hotelera y de toda la industria del turismo que vende formas clásicamente agradables (véase la nueva propuesta que hace Las Vegas de los palacios venecianos, de los triclinios de los césares o de la arquitectura morisca), y al mismo tiempo elige restaurantes u hoteles ennoblecidos con cuadros de la vanguardia del siglo xx (auténticos o reproducciones) que a sus abuelos les parecían la negación de cualquier ideal de la Antigüedad clásica. Se nos repite por doquier que hoy se convive con modelos opuestos porque la oposición feo/bello *ya no tiene valor estético*: feo y bello serían dos opciones posibles que hay que vivir de forma neutra. Así parecen confirmarlo muchos comportamientos juveniles. El cine, la televisión y las revistas, la publicidad y la moda proponen modelos de belleza que no son tan diferentes de los antiguos, de modo que podríamos imaginar los rostros de Brad Pitt o de Sharon Stone, de George Clooney o de Nicole Kidman retratados por un pintor renacentista. Pero los mismos jóvenes que se identifican con estos ideales (estéticos o sexuales) se quedan luego extasiados ante cantantes de rock cuyos rasgos un hombre del Renacimiento consideraría repelentes. Y esos mismos jóvenes a menudo se maquillan, se tatúan, se perforan las carnes con agujas con el objetivo de parecerse más a Marilyn Manson que a Marilyn Monroe. En las páginas anteriores se han comparado un ejemplo actual de piercing y dos rostros de El Bosco, perforados también por anillos de varios tipos. Pero con



Un grupo de punk

Gótico

William Gibson

Conde Cero, 6 (1986)

Había al menos una veintena de góticos en la sala, como pequeños dinosaurios, con las crestas de cabellos lacados que ondeaban. La mayor parte se aproximaba al ideal de gótico: altos, delgados, musculosos, pero con un toque de desolada inquietud, como jóvenes atletas en las primeras fases de la decadencia. La palidez cadavérica era obligada, y los cabellos de los góticos eran negros por definición. Hobby sabía que era mejor evitar a los pocos que no podían adaptar sus cuerpos al modelo de su subcultura: un gótico bajo indicaba peligro, un gótico gordo era muerte segura. Los vio flexionarse y brillar en la sala, como criaturas compuestas, formas cenagosas con la superficie en mosaico de piel oscura y tachuelas de acero inoxidable. La mayoría tenía rostros casi idénticos, reelaborados y adaptados a antiguos estereotipos extraídos de los bancos *kino*.

La ciudad apocalíptica

Angela Carter

La pasión de la nueva Eva (1977)

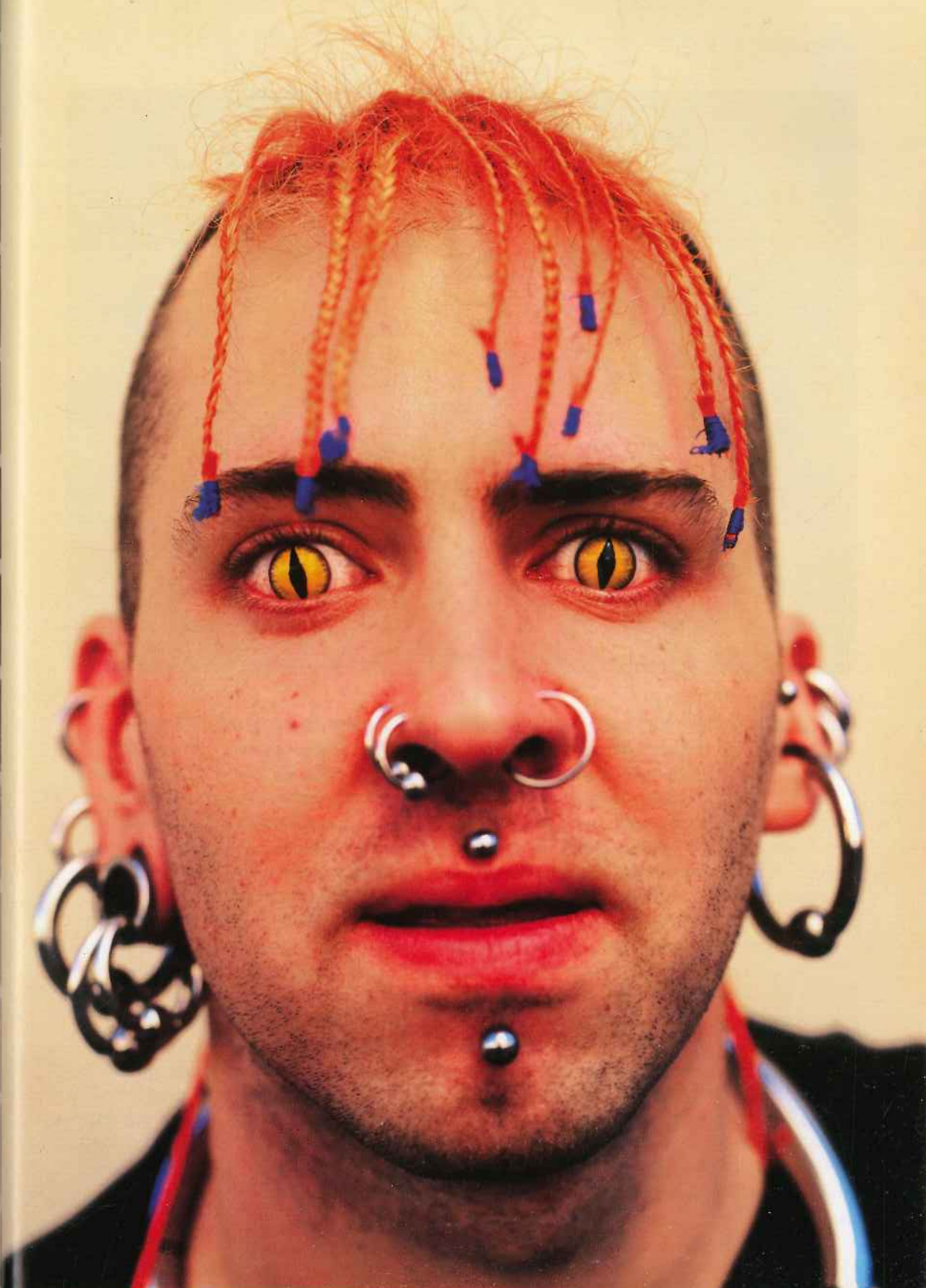
Me sorprendió ver tantos pordioseros en calles mugrientas y caóticas, donde borrachos y viejas erinias disputaban a las ratas el derecho a los mejores bocados de basura. Aquel clima tórrido era el preferido de las ratas. Era imposible llegar hasta el quiosco de la esquina para comprar un paquete de cigarrillos sin verme obligado a abrirme paso entre docenas de aquellos viscosos monstruos negros que se arrastraban en torno a mis tobillos. Y volvería a encontrarlos esperándome como guardia de honor al regresar al apartamento de planta baja, sin agua caliente, que había alquilado en el East Side a un joven que se había ido a recorrer la India en busca de la salvación de su alma. Antes de marcharse, me había informado del inminente apocalipsis universal consecuencia del tremendo calor, y me aconsejó que me ocupara de cosas espirituales durante el poco tiempo que me quedaba de vida.



El Bosco, *Cristo llevando la cruz*, detalles, 1510-1535, Gante, Museum voor Schone Kunsten

Página siguiente:

Rocker punk, mayo de 1998





Cindy Sherman,
Untitled # 250,
1992, Nueva York,
cortesía del artista
y de Metro Pictures

estas figuras El Bosco quería representar a los perseguidores de Jesús, y los representaba tal como se concebía entonces a los bárbaros y a los piratas (recuérdese que todavía en el siglo XIX los psiquiatras consideraban el tatuaje un signo de degeneración). Hoy en día, piercings y tatuajes pueden interpretarse a lo sumo como un desafío generacional, pero desde luego no se interpretan (por parte de la mayoría) como una opción a la delincuencia, y una muchacha con un piercing en la lengua o un dragón tatuado en el vientre desnudo puede participar en una manifestación a favor de la paz o de los niños africanos desnutridos. Ni los jóvenes ni los ancianos parecen vivir estas contradicciones de forma dramática. El esteta de finales del siglo XIX, que privilegiaba la belleza cadavérica como gesto de desafío y de rechazo del gusto de la mayoría, sabía que estaba cultivando las que Baudelaire había llamado «flores del mal». Elegía lo horrendo precisamente porque había decidido elegir una opción que lo situara por encima de la masa de los biempensantes. En cambio, los jóvenes que exhiben una piel ilustrada o el cabello azul tieso lo hacen para sentirse *parecidos* a los otros, y sus padres, que van al cine a ver escenas que tiempo atrás solo se podían ver en los anfiteatros anatómicos, actúan así porque *cosí fan tutti*. Tampoco difiere mucho la manera como nos complacemos (o nos conformamos) con la llamada «basura» televisiva. No por una actitud esnob, como hacía y sigue haciendo aún el que cultiva lo camp (dispuesto siempre a



Freaks, 1932,
dirigida por
Tod Browning

reconsiderar con espíritu de coleccionista las películas de Ed Wood, considerado el peor director de toda la historia de Hollywood), sino por espíritu gregario. Otro caso en el que se produce la disolución de la oposición feo/bello es el de la filosofía *cyborg*. Si al principio la imagen de un ser humano al que le hubiesen sustituido varios órganos por aparatos mecánicos o electrónicos, resultado de una simbiosis entre hombre y máquina, podía representar aún una pesadilla de la ciencia ficción, con la estética *cyberpunk* la profecía se ha cumplido. No solo eso, sino que feministas radicales como **Donna Haraway** proponen superar las diferencias de género mediante la fabricación de cuerpos neutros, posorgánicos o «transhumanos». Ahora bien, ¿realmente ha desaparecido la distinción clara entre feo y bello? ¿Y si ciertos comportamientos de los jóvenes o de los artistas (a pesar de dar lugar a tantas discusiones filosóficas) fuesen tan solo fenómenos marginales practicados por una minoría (respecto a la población del planeta)? ¿Y si *cyborg*, *splatter* y muertos vivientes fueran simples manifestaciones superficiales, enfatizadas por los medios de comunicación, mediante las que exorcizamos una fealdad mucho más profunda que nos asedia, nos aterroriza y quisiéramos ignorar? En la vida diaria estamos rodeados por espectáculos horribles. Vemos imágenes de poblaciones donde los niños mueren de hambre reducidos a esqueletos con la barriga hinchada, de países donde las



Frida Kahlo,
La columna rota,
1944, Ciudad de México,
Museo Dolores
Olmedo Patiño

Páginas siguientes:

Maurizio Cattelan,
Niños ahorcados,
2004, Milán

El paisaje cyberpunk

William Gibson

Mona Lisa acelerada (1988)

Tenía miedo de que volviese el Korsakov, de olvidarse de dónde estaba y beber el agua cancerígena de las charcas rojas y cenagosas de la llanura aherrumbrada. Veía la podredumbre roja, los pájaros muertos que flotaban con las alas abiertas. El camionero de Tennessee le había dicho que abandonara la autopista y se dirigiera hacia el oeste: al cabo de una hora encontraría una carretera asfaltada con dos carriles que le conduciría hasta Cleveland. Pero le parecía que había transcurrido bastante más de una hora y, además, no estaba muy seguro de dirigirse hacia el oeste, y aquel lugar le producía escalofríos, parecía un vertedero aplastado por el puño de un gigante. En un momento dado le pareció ver a alguien a lo lejos, sobre una loma, y agitó los brazos. La figura había desaparecido, pero él siguió avanzando en aquella dirección sin preocuparse ya de evitar las charcas, arrastrando los pies en ellas, hasta que llegó a la loma y vio que se trataba de la carcasa sin alas de un avión semienterrado entre las latas oxidadas. Consiguió trepar por la pendiente, siguiendo un sendero de latas pisoteadas que acababa frente a una abertura cuadrada, una salida de emergencia. Asomó la cabeza y vio centenares de minúsculas cabezas que colgaban del techo cóncavo. Se quedó estupefacto e intentó distinguir mejor en la repentina oscuridad, hasta encontrar un sentido a lo que tenía ante sus ojos. Rosáceas cabezas de muñecas que colgaban como frutas, con los cabellos de nailon anudados en el fondo y los nudos pegados a una gruesa capa de alquitrán. Nada más, solo algún panel deteriorado y sucio de poliestireno verde. Lo único cierto era que no tenía ningunas ganas de quedarse allí para descubrir quién era su propietario. (...) Se examinó el dorso de las manos. Cicatrices, costras de suciedad, capas de grasa negra bajo las uñas partidas. La grasa penetraba y las reblandecía, por esto se rompían con facilidad.

La mujer cyborg

Donna Haraway

Manifiesto cyborg (1991)

En la ciencia ficción feminista los monstruos cyborg definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los que propone la ficción mundana del Hombre y de la Mujer (...). Un cuerpo cyborg no es inocente, no ha nacido en un jardín, no busca una identidad unitaria y, por tanto, no genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta el fin del mundo) (...). El intenso placer de la técnica, la técnica de las máquinas, deja de ser un pecado para convertirse en un aspecto de la encarnación. La máquina no es una cosa que haya que animar, adorar y dominar; la máquina somos nosotros, y nuestros procesos, un aspecto de nuestra encarnación (...). Hasta ahora (parece un siglo) tener un cuerpo femenino era algo que se daba por descontado, orgánico, necesario, y consistía en la capacidad de la maternidad y en sus extensiones metafóricas (...). El mito de los cyborg considera con más seriedad el aspecto parcial, a veces fluido, del sexo y de la encarnación sexual. El género, en el fondo, podría no ser la identidad global, a pesar de su trascendencia y profundidad de gran calado histórico (...). Los cyborg tienen más que ver con la regeneración y miran con recelo la matriz reproductiva y el nacimiento en general. En las salamandras, después de una herida, como por ejemplo la mutilación de un miembro, se produce una regeneración que comporta la reproducción de una estructura y la recuperación de una función, con la posibilidad constante de una gemelación o de otros extraños fenómenos en el lugar de la mutilación. El miembro reproducido puede ser monstruoso, duplicado, fuerte (...). Tenemos necesidad de regeneración, no de resurrección, y las posibilidades de nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza en un mundo monstruoso sin géneros (...). Aunque ambas bailan juntas la danza en espiral, prefiero ser cyborg que diosa.





La cosa (*The Thing*),
1982, dirigida por
John Carpenter

mujeres son violadas por los invasores, de otros donde se tortura a los seres humanos, y vuelven continuamente a la memoria las imágenes no muy remotas de otros esqueletos vivos entrando en una cámara de gas. Vemos miembros destrozados por la explosión de un rascacielos o de un avión en vuelo, y vivimos con el terror de que pueda ocurrirnos lo mismo a nosotros. Todo el mundo sabe que estas cosas son *feas*, no solo en sentido moral sino también en sentido físico, y lo sabe porque le provocan desagrado, miedo, repulsa, independientemente de que puedan inspirar piedad, desprecio, instinto de rebelión, solidaridad, incluso si se aceptan con el fatalismo de quien cree que la vida no es más que el relato de un idiota, lleno de gritos y furor. Ninguna conciencia de la relatividad de los valores estéticos elimina el hecho de que en estos casos reconocemos sin ninguna duda lo feo y no logramos transformarlo en objeto de placer. Comprendemos entonces por qué el arte de distintos siglos ha vuelto a representarnos lo feo con tanta insistencia. Por marginal que fuese su voz, ha querido recordarnos que, pese al optimismo de algunos metafísicos, en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno. Por esto muchas voces e imágenes de este libro nos han invitado a comprender la deformidad como drama humano.



Cubierta
de Barry Goldber
para el disco de los
King Crimson,
*In the Court of the
Crimson King*, 1969

Página siguiente:

Diego Velázquez,
Francisco Lezcano,
el niño de Vallecas,
1642, Madrid,
Museo del Prado

El texto final de **Italo Calvino** está sacado de un relato, pero nace de una experiencia real. El Cottolengo de Turín es el asilo donde se acoge a enfermos incurables, a seres a menudo incapaces de alimentarse por sí mismos, muchos de ellos nacidos *monstruos*, como tantos seres de los que hemos hablado hasta ahora, pero no monstruos legendarios, sino monstruos que viven ignorados a nuestro alrededor. El protagonista de la historia acude a este centro como escrutador en la mesa electoral constituida en aquel hospital, porque aquellos monstruos también son ciudadanos y, según la ley, tienen derecho a votar. Trastornado por el espectáculo de aquella subhumanidad, el escrutador se da cuenta de que muchos de los internos no saben lo que tienen que hacer, y votarán lo que les indique la persona que los asiste. Al principio tiene intención de oponerse a lo que a su entender es un fraude, pero finalmente (y en contra de sus convicciones civiles y políticas) concluye que quien tiene el valor de dedicar su vida al cuidado de aquellos desgraciados también ha adquirido el derecho a hablar por ellos. Al final de este libro, después de tantas complacencias en las distintas encarnaciones de la fealdad, quisiéramos concluir con esta llamada a la piedad.

El Cottolengo

Italo Calvino

La jornada de un escrutador (1963)

Algunos de los inscritos en el censo electoral eran enfermos del Cottolengo que no podían abandonar la cama. La ley prevé en estos casos que se elijan unos miembros de la mesa electoral para constituir una «mesa volante» que acuda a recoger los votos de los enfermos al «lugar de la cura», esto es, al lugar donde se encuentran (...). El ojo, al salir de la sombra de la escalera, padecía un efecto de deslumbramiento, doloroso, que quizá no era más que una defensa, como una negativa a percibir en medio del blanco de cada monte de sábanas y almohadas la forma de color humano que de ellos emergía; o bien una primera traducción, del oído a la vista, de la impresión de un grito agudo, animal, continuo: giii... giii... giii... que surgía de algún punto de la sala, al que respondía de vez en cuando desde otro punto una especie de risotada o de ladrido: ¡ga! ¡ga! ¡ga! ¡ga! El grito agudo provenía de una carita roja, toda ojos y boca abierta en una sonrisa inmutable, de un muchacho con camisa blanca, que estaba en la cama sentado, es decir, que su cuerpo sobresalía de la cama como una planta sobresale del jarrón, como un tallo de planta que acababa (no había rastro de brazos) en aquella cabeza como de pez, y este muchacho-planta-pez (¿hasta dónde un ser humano puede llamarse humano? se preguntaba Amerigo) se movía arriba y abajo inclinando el busto a cada giii... giii... Y el ¡ga! ¡ga! de respuesta procedía de otro muchacho que todavía abultaba menos en la cama, de la que asomaba sin embargo una cabeza con una enorme boca, ávida, congestionada, y debía tener brazos, o aletas que se movían bajo las sábanas en las que estaba como embutido (¿hasta qué punto un ser puede llamarse ser, de cualquier especie?), y le hacían eco otros sonidos de voces, excitadas tal vez por la aparición de personas en la sala, y también un jadeo y un gemido, como de un grito que estuviera a punto de elevarse y

fuera sofocado inmediatamente, en este caso de un adulto (...). Uno era un gigante con la desmesurada cabeza de un recién nacido, que sostenían erguida las almohadas: estaba inmóvil, con los brazos ocultos detrás de la espalda, la barbilla sobre el pecho que se alzaba en un gran vientre, la mirada perdida, los cabellos grises sobre la enorme frente (¿un anciano que había sobrevivido en aquel prolongado crecimiento de feto?), petrificado en una tristeza atónita (...). En aquel momento Amerigo ya no pensaba en el descabellado motivo por el que se encontraba allí; le parecía que el límite cuyo control se le exigía ahora era otro: no el de la «voluntad popular», perdido ya de vista desde hacía un buen rato, sino el de lo humano (...). Al final de la sala había una cama vacía y recién hecha; su ocupante, tal vez convaleciente ya, estaba sentado en una silla a un lado de la cama, vestido con un pijama de lana y una chaqueta por encima, y al otro lado de la cama se sentaba un anciano con un sombrero, el padre sin duda, que había ido de visita aquel domingo. El hijo era un joven, deficiente, de estatura normal, pero que parecía en cierto modo agarrotado. El padre partía almendras para el hijo y se las pasaba por encima de la cama, y el hijo las cogía y se las llevaba lentamente a la boca. El padre lo miraba masticar (...). Cada uno de los hechos que sucedían en la sala estaba separado de los demás, como si cada cama encerrase un mundo sin comunicación con el resto, excepto por los gritos que se provocaban unos a otros, in crescendo, y producían una agitación general, en parte como una algarabía de pájaros, en parte dolorosa, quejosa. Solo el hombre con la enorme cabeza permanecía inmóvil, como si no le alcanzase ningún sonido. Amerigo seguía mirando al padre y al hijo. El hijo era largo de miembros y de cara, con vello en el rostro y la mirada perdida, quizá medio impedido por una parálisis. El padre era un campesino vestido de fiesta, y en

cierto modo, sobre todo en la longitud del rostro y de las manos, se parecía al hijo. No en los ojos: el hijo tenía ojos de animal, inermes, mientras que el padre tenía la mirada astuta y desconfiada de los viejos campesinos. Estaban colocados de lado, sentados a ambos lados de la cama, de modo que se miraban fijamente, y no se preocupaban de lo que sucedía a su alrededor. Amerigo los contemplaba, tal vez para descansar (o apartarse) de otras visiones, o tal vez fascinado. Entretanto, los demás estaban haciendo votar a uno. Del siguiente modo: le ponían un biombo alrededor de la cama, la mesa detrás, y la monja votaba por él, porque era paralítico. Quitaron el biombo. Amerigo lo miró: era un rostro amoratado, boca arriba, como un muerto, con la boca abierta, las encías desnudas, los ojos cerrados. No se veía más que aquel rostro, con las mejillas hundidas; era duro como un leño, excepto por un resuello que silbaba en el fondo de la garganta. ¿A qué tienen el valor de hacer votar?, se preguntó Amerigo, y solo entonces se acordó de que le correspondía a él impedirlo (...). Tuvo que hacer un esfuerzo para apartarse de sus pensamientos, de aquella lejana zona fronteriza apenas entrevista —¿frontera entre qué y qué?— y todo lo que estaba a uno y otro lado parecía niebla. —Un momento —dijo, con voz inexpresiva, sabiendo que estaba repitiendo una fórmula, que estaba hablando en el vacío—, ¿está el elector en condiciones de reconocer a la persona que vota por él? ¿Está en condiciones de expresar su voluntad? (...) La Madre sonrió, pero con una sonrisa dirigida a todos y a nadie. El problema de ser reconocida, pensó Amerigo, no existía para ella; y entonces comparó la mirada de la anciana monja con la del campesino que había acudido a pasar el domingo al Cottolengo para retener la visión del hijo idiota. La Madre no necesitaba el reconocimiento de aquellos a quienes asistía, el bien que obtenía de ellos (...) era un bien general, del que no se perdía nada.



Bibliografía básica

Sobre la fealdad en general

- Adorno, T. W., "Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica", en *Teoría estética*, Turín, 1975 (trad. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004).
- Bodei, R., *Le forme del bello*, Bolonia, 1995 (trad. cast.: *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998).
- Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, Londres, 1892 (trad. cast.: *Historia de la estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961).
- Calabrese, O., "Prefazione a Rosenkranz", en *Estetica del brutto*, Milán, 1994 (trad. cast.: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992).
- Castelli, E., *Il demoniaco nell'arte*, Milán-Florencia, 1952 (trad. cast.: *De lo demoníaco en el arte*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1963).
- D'Angelo, P., "Brutto", en Carchia, G., y D'Angelo, P., eds., *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, 1999.
- Eco U., "Brutto", en *Enciclopedia Filosofica*, Florencia, 1968 (ed. revisada en *Enciclopedia Filosofica*, Milán, 2006).
- Franzini, E. et al., "Brutto", en *I nomi dell'estetica*, Milán, 2003.
- Gagnebin, M., *Fascination de la laideur*, París, 1978.
- Krestovsky, L., *La laideur dans l'art à travers les âges*, París, 1947.
- Lalo, Ch., "La laideur", en *Notions d'esthétique*, París, 1952.
- Lee, V., *Beauty and Uglyness*, Londres, 1912.
- Rosenkranz, J. K. F., *Estetica del brutto*, Bolonia, 1984 (trad. cast.: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992).
- Lo feo en el mundo clásico**
- Garland, R., *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, Ithaca, 1995.
- Legrand, M.-D., y Picciola, L., eds., *Propos sur les muses et la laideur. I. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, Nanterre, 2001.

- Olender, M., "La laideur d'un dieu", en *En Substance. Textes pour Françoise Héritier*, París, 2000.
- Edad Media, monstruos y prodigios**
- Baltrušaitis, J., *Medioevo fantastico*, Milán, 1993 (trad. cast.: *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1994).
- , *Risvegli e prodigi*, Milán, 1999.
- Bettella, P., *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque Author*, Toronto, 2005.
- Klapper, C., *Demoni mostri e meraviglie alla fine del medioevo*, Florencia, 1983.
- Le Goff, J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Roma-Bari, 1983 (trad. cast.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Altaya, 1999).
- Michel, P., *Formosa deformitas. Bewältigungsformen des Hässlichen in Mittellaltlicher Literatur*, Bonn, 1976.
- Sebenico, S., *I mostri dell'occidente medievale*, Trieste, 2004 (tesis disponible on line).
- Zaganelli, G., *La lettera di Prete Gianni*, Parma, 1990.
- , *L'oriente incognito medievale*, Catanzaro, 1997.
- Diablo, brujería, satanismo**
- Di Nola, A. M., *Il diavolo*, Roma, 1987.
- Michelet, J., *La sorcière*, París, 1862 (trad. cast.: *La bruja*, Madrid, Akal, 1987).
- Russell, J. B., *Il diavolo nel Medio Evo*, Roma-Bari, 1987 (trad. cast.: *Lucifer el diablo en la Edad Media*, Laertes, Barcelona, 1995).
- Trevor-Roper, H. R., "La caccia alle streghe in Europa nel cinquecento e nel seicento", en *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Bari, 1969.
- La fealdad en el Renacimiento**
- Battisti, E., *L'Antirinascimento*, Milán, 1962.
- Longhi, S., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padua, 1983.
- Ordine, N., *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Roma, 1996.

- Secchi Tarugi, L., ed., *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florencia, 1998.
- Lo cómico, lo obsceno, la caricatura**
- Almansi, G., *L'estetica dell'osceno*, Turín, 1994 (trad. cast.: *La estética de lo obsceno*, Madrid, Akal, 1977).
- Bakhtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Turín, 1979.
- Bergson, H., *Il riso*, Milán, 1991 (trad. cast.: *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986).
- Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Turín, 1976.
- Gombrich, "L'esperimento della caricatura", en *Arte e illusione*, Turín, 1965 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Merlini, D., ed., *Satira contro il villano*, Turín, 1894.
- Fisiognómica y teratología**
- Caroli, F., *Storia della fisiognomica*, Milán, 2002.
- Daston, L., y Park, K., *Le meraviglie del mondo*, Roma, 2000.
- Magli, P., *Il volto e l'anima*, Milán, 1995.
- La fealdad en el manierismo**
- Hauser, A., *Storia sociale dell'arte*, Turín, 1955 (trad. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1994).
- Hocke, G. R., *Il Mondo come labirinto*, Roma, 1989.
- La fealdad en la estética romántica**
- Bodei, R., "Presentazione a Rosenkranz", en *Estetica del brutto*, Bolonia, 1984 (trad. cast.: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992).
- D'Angelo, P., "Il brutto, il caratteristico, il grottesco", en *L'estetica del romanticismo*, Bolonia, 1997.

Referencias bibliográficas de las obras citadas*

Eco, U., "Sublime", en *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. 12, Turín, 1962.

Giordanetti, P., y Mazzocut-Mis, M., eds., *Rappresentare il brutto*, Nápoles, 2006. —, eds., *I luoghi del sublime moderno*, Led on Line (archivo electrónico), 2005.

Pareyson, L., *L'estetica dell'idealismo redesco*, Turín, 1950.

Saint Giron, B., *Il sublime*, Bolonia, 2006.

Lo perturbante

Cailliois, R., *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, París, 1966 (trad. cast.: *Images, images... sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1970). —, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, 1985.

Franci, G., "Dal gothic romance agli incubi romantici. Alcune note sul viaggio del fantástico, dal meraviglioso al perturbante", en *Rivista interdisciplinare di studi romantici*, n. 3/4, 1977.

Freud, S., "El perturbante", en *Opere*, vol. 9, Turín, 1977 (trad. cast.: *Lo siniestro*, Barcelona, Liberdúplex, 2001).

Werber, N., "Al limitar del bosco. El perturbante nel romanticismo", en *Rivista interdisciplinare di studi romantici*, n. 3/4, 1977.

Lo feo en el decadentismo

Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1948 (trad. cast.: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999).

La fealdad y la vanguardia

Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Roma-Bari, 1997 (trad. cast.: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989).

Dorfles, G., *Elogio della disarmonia*, Milán, 1986 (trad. cast.: *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen, 1989).

Eco, U., *Opera aperta*, Milán, 1962 (trad. cast.: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990).

Longhi, R., *Scultura futurista*: Boccioni, Florencia, 1914.

Poggioli, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bolonia, 1962 (trad. cast.: *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964).

Perniola, M., *L'estetica del Novecento*, Bolonia, 1997 (trad. cast.: *La estética del siglo xx*, Madrid, A. Machado Libros, 2001).

Fealdad industrial

Sedlmayr, H., *La perdita del centro*, Turín, 1987.

Zolla, E., *Eclisse dell'intellettuale*, Milán, 1959.

Kitsch y camp

Broch, H., y Dorfles, G., *Il Kitsch*, Turín, 1990 (trad. cast.: *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973).

Eco, U., "La struttura del cattivo gusto", en *Apocalittici e integrati*, Milán, 1964 (trad. cast.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 2001).

Giesz, L., *Phaenomenologie des Kitsches*, Heidelberg, 1960.

Greenberg, C., "Avanguardia e kitsch", en AA.VV., *L'industria della cultura*, Milán, 1969.

Moles, A., *Psychologie du kitsch*, París, 1971.

Sontag, S., "Note sul Camp", en *Contro l'interpretazione*, Milán, 1987 (trad. cast.: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996).

Racismo

Centro Furio Jesi (a cargo de), *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, Bolonia, 1994.

Gould, S. J., *The Mismeasure of Man*, Nueva York, 1981 (trad. cast.: *La falsa medida del hombre*, Barcelona, Crítica, 2003).

Matard-Botucci, M.-A., "La caricature, témoin et vecteur de l'internationalisation de l'antisemitisme? La figure du 'juif monde'", en Fortis, U., ed., *L'antisemitismo moderno e contemporaneo*, Turín, 2004.

Pisanty, V., *La difesa della razza*, Milán, 2006.

La fealdad hoy

Bodei, R., "L'estetica del brutto", en *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*, 1996 (entrevista on line).

Romero, G., "Il brutto nel cinema", discurso presentado durante el festival *La Milaneseana*, ed. 2006 (publicado en *la Repubblica*, 8 de julio de 2006).

Agustín
La città di Dio, Milán, Bompiani, 2001.

Sull'ordine, en *Ordine, musica, bellezza*, Milán, Rusconi, 1992.

Confesiones, trad. Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza, 1999.

Alejandro
Il romanzo di Alessandro, Einaudi, 1991.

ANTOLOGIA PALATINA
En AA.VV., *Gli scrittori e i giovani*, Bolonia, Paccagnella, 1970.

Apuleyo
El asno de oro, trad. José María Royo, Madrid, Cátedra, 2006.

Aristófanes
Las nubes, trad. Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra, 2006.

Aristóteles
Poética, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1973.

Artaud, A.
Il teatro e il suo doppio, Turín, Einaudi, 1968.

Bakhtin, M.
L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Turín, Einaudi, 1979.

Balzac, H. de
Papà Goriot, Milán, Aurora, 1935.

Bataille, G.
Il processo di Gilles de Rais, Milán, Guanda, 1982.

L'alluce, en *Critica dell'occhio*, Rimini, Guarnaldi, 1972.

Il "gioco lugubre", en Bataille, *Documents*, Madrid, Dedalo 1974.

Il linguaggio dei fiori, en *Critica dell'occhio*, Rimini, Guarnaldi, 1972.

Baudelaire, Ch.
Cuadros parisinos, en *Las flores del mal*, trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.

Spleen e ideal, en *Las flores del mal*, trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.

Las flores del mal, trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.

Baum, L. F.
Il mago di Oz, Milán, BUR, 2004.

Beckford, W.
Vathek, Milán, Bompiani, 2003.

Blackwood, A.
La casa vuota, en *Storie di fantasmi*, a cargo de Carlo Fruttero y Franco Lucentini, Turín, Einaudi, 1960.

Blake, W.
"La tigre", de *Canti d'esperienza*, en G. Ungaretti, *Visioni di William Blake*, Milán, Mondadori, 1997.

Boccaccio, G.
Corbacho, trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1989.

Breton, A.
Manifesto del Surrealismo, en *Manifesti del Surrealismo*, Turín, Einaudi, 1987.

Broch, H.
Il Kitsch, Turín, Einaudi, 1990.

Brontë, E.
Cime tempestose, Florencia, Sansoni, 1965.

Burton, R.
Anatomia della melanconia, Milán, Rizzoli, 1981.

Byron, G.
Il giurao, en M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Florencia, Sansoni, 1948.

Carter, A.
Il lupo mannaro, en *La camera di sangue*, Milán, Feltrinelli, 1979.

Catulo
Carmi, en *Le poesie*, Turín, Einaudi, 1997.

Cazotte, J.
Il diavolo innamorato, Turín, Edizioni dell'Albero, 1966.

Chaucer, G.
Cuentos de Canterbury, trad. Pedro Guardia Massó, Madrid, Cátedra, 2001.

Chrétien de Troyes
Il Cavaliere del Leone, en Gaignebet, C., Lajoux, J. D., *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Milán, Fabbri, 1986.

Clemente de Alejandría
Proteptrico ai greci, Roma, Edizioni Paoline, 1996.

Conrad, J.
El corazón de las tinieblas, trad. Amado Diéguez Rodríguez, Madrid, Santillana, 2002.

Corbière, T.
Gli amori gialli, trad. R. Paris, Milán, Mondadori, 2004.

Dante, Alighieri
Divina Comedia, trad. Abilio Echevarría, Madrid, Alianza, 2001.

DeLillo, D.
Underworld, Turín, Einaudi, 1999.

Dickens, Ch.
Oliver Twist, trad. Pollux Hernández, Madrid, Alianza, 2005.

Casa desolada, trad. José Luis Crespo Fernández, Barcelona, Montesinos, 1987.

Tiempos difíciles, trad. Amando Lázaro Ros, Barcelona, Orbis, 1982.

Dionisio el Areopagita
Gerarchia celeste, en *Tutte le opere*, Milán, Rusconi, 1983.

Dostolevski, F.M.
I fratelli Karamazov, Milán, Garzanti, 1979.

Il sosia, Milán, Mondadori, 1985.

Memorias del subsuelo, trad. Bela Martinova, Madrid, Cátedra, 2005.

Doyle, C.
Il mondo perduto, Roma, Teoría, 1983.

* Cuando no se indica la traducción de la versión italiana es de Maria Pons.

Eco, U.

La Isla del día después, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1995.

Eliot, T. S.

La terra desolata, en *Opere*, 1904-1939, Milán, Bompiani, 1992.

Encyclopaedia Britannica

"Il negro", en V. Pisanty, *La difesa della razza: antologia 1938-1943*, Milán, Bompiani, 2006.

Esopo

Romanzo di Esopo, Milán, BUR, 1997.

Esquilo

Coeforas, trad. Manuel Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, 1993.

Fabri, F.

Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabile et Egypti peregrinationem.

Fisiólogo

A cargo de F. Zambon, Milán, Adelphi, 1975.

Fleming, I.

007, *Missione Goldfinger*, Milán, Garzanti, 1965.

007, *Dalla Russia con amore*,

trad. E. Cicogna, Milán, Garzanti, 1964.

007 *Licenza di uccidere*,

Milán, Garzanti, 1965.

Vivi e lascia morire,

Milán, Garzanti, 1964.

Foucault, M.

La volontà di sapere, Milán, Feltrinelli, 1988.

Freud, S.

Il perturbante, Toma, Theoria, 1984.

GAZZETTA DI AMSTERDAM

en M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Turín, Einaudi, 1976.

Gautier, T.

Il cavaliere doppio, en *Racconti fantastici*, Milán, Garzanti, 1993.

Gibson, W.

Monna Lisa Cyberpunk, Milán, Mondadori, 1991.

Giulio Ossequente

Prodigi, Milán, Mondadori, 2005.

Goethe, W.

Fausto, trad. José María Valverde, Barcelona, Planeta, 2005.

Gogol, N.

La nariz, en *El capote y otros cuentos*, trad. Félix Díez Mateo, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Hesíodo

Teogonía, trad. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1997.

Hipócrates

Prognostici, en *Opere*, Turín, Utet, 1965.

Homero

Odisea, trad. C. García Gual, Madrid, Alianza, 2005.

Horacio

Sátiras, trad. Rubén Bonifaz Nuño, México, D.F., UNAM, 1993.

Grégoire, B.-H.

Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs.

Gringore

en C. Gaignebet y J. D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Milán, Fabbri, 1986.

Gryphius, A.

Noite, lucente notte, Venecia, Marsilio, 1993.

Haggard, H. Rider

Lei, Milán, Bompiani, 1966.

Haraway, D.

Manifiesto Cyborg, Milán, Feltrinelli, 1995.

Estetica, Milán, Feltrinelli, 1963.

Hitler, A.

Mein Kampf, Milán, Bompiani, 1940.

Hoffmann, E. T. A.

Il Mago Sabbiolino, en *Il maggiorsasco e altre novelle*, Turín, Utet, 1944.

Hugo, V.

Cromwell, en *Tutto il teatro*, Milán, BUR, 1962.

L'uomo che ride, Florencia, Sansoni, 1965.

Novantatre, Milán, Muzzio, 1973.

Notre-Dame di Parigi, Milán, Rizzoli, 2004.

Huysmans, J.-K.

A ritroso, Milán, BUR, 1982.

Isidoro de Sevilla

Etimologías, Madrid, La Editorial Católica, 1982-1983.

James, M. R.

Quis est iste qui venit, en *Storie di fantasmi*, a cargo de Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Turín, Einaudi, 1960.

Il tesoro dell'abate Thomas, en *Storie di fantasmi*, a cargo de Carlo Fruttero y Franco Lucentini, Turín, Einaudi, 1960.

Kafka, F.

En la colonia penitenciaria, trad. J. R. Wilcock, Madrid, Alianza, 2003.

Un médico rural, trad. J. R. Wilcock, Madrid, Alianza, 2003.

La metamorfosis, trad. R. Kruger, Madrid, Eclaf, 1975.

King, S.

Parto in casa. Home Delivery, en Stephen King et al. *Il libro dei morti viventi*, a cargo de Skippy y Spector, Milán, Bompiani, 2001.

Lautréamont, conde de

Los cantos de Maldoror, trad. Manuel Serrat Crespo, Madrid, Cátedra, 2005.

Lessing, G. E.

Laocoonte, Milán, BUR, 1994.

Lewis, M. G.

Il Monaco, Milán, Mondadori, 1995.

London, J.

Il popolo dell'Abisso, Milán, Mondadori, 1987.

Lovecraft, H. P.

L'orrore di Dunwich, en *Storie di fantasmi*, a cargo de Carlo Fruttero y Franco Lucentini, Turín, Einaudi, 1960.

Mandeville, J.

Viaggi, ovvero Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo, Milán, Il Saggiatore, 1982.

Mann, T.

Doktor Faustus, trad. Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 2004.

Marco Aurelio

Colloqui con se stesso, III, 2, Milán, BUR, 1953.

Marcial

Epigramas, trad. José Guillén, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

Matheson, R.

Nato d'uomo e di donna, en *Duel e altri racconti*, Roma, Fanucci, 2005.

Maupassant, G. de

Lui?, en *Racconti dell'incubo*, Turín, Einaudi, 1993.

McGrath, P.

Spider, Milán, Bompiani, 2004.

Meyrink, G.

Il Golem, Milán, Bompiani, 1966.

Milton, J.

El Paraíso perdido, trad. Dionisio Sanjuán, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

Montaigne, M. de

Ensayos, trad. Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2003.

Niceta Coniate

Narrazione cronologica, trad. A. Pontani, en *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1999.

Nietzsche, F.

"El problema de Sócrates", en *El crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973.

Orwell, G.

1984, Milán, Mondadori, 1950.

Ovidio

Metamorfosis, trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2005.

Paré, A.

Des monstres et prodiges, Roma, Salerno Editrice, 1996.

PASTICHE

A partir de Walther Killy en *Deutscher Kitsch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1962.

Platón

El Banquete, trad. M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1997.

Hipias Mayor, trad. J. Calonge Ruiz,

Madrid, Gredos, 1997.

Parménides, trad. M.ª Isabel Santa Cruz,

Madrid, Gredos, 1998.

República, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1998.

Plinio

Storia Naturale, G. Rosati, Turín, Einaudi, 1982.

Plotino

Enneadi, Milán, Bompiani, 2000.

Poe, E. A.

La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket, Turín, Einaudi, 2001.

El gato negro, trad. J. Farrán y Mayoral, Barcelona, Salvat, 1982.

William Wilson, en *Racconti*, Turín, Einaudi, 2001.

L'uomo della folla, en *Racconti*, Turín, Utet, 1945.

Preste Juan

La lettera di Prete Gianni, Parma, Pratiche 1990.

PRIAPEA

Milán, BUR, 2001.

Proust, M.

Por la parte de Swann, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1999.

La pate de Guermantes, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 2002.

Queneau, R.

Esercizi di stile, Turín, Einaudi, 1983.

Quevedo, Francisco de

El Buscón, Madrid, Castalia, 1990.

Rabelais, F.

Gargantua e Pantagruel, Turín, Einaudi, 1953.

Rapporti di lettura e recensioni

en C. Cerf y V. Navasky, *La parola agli esperti*, Milán, Frassinelli, 1985.

Rilke, R. M.

Elegías de Duino, trad. Horacio Quiñones, México D.F., Revista de Poesía Universal, 1966.

Rimbaud, A.

Lettera a P. Demeny, Milán, Longanesi, 1951.

Testa di fauno, en *Opere*, Milán, Feltrinelli, 1964.

Le cercatrici di pidocchi, en *Opere*, Milán, Feltrinelli, 1964.

Rodolfo il Glabro

Cronache dell'Anno Mille, Milán, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 1989.

Rohmer, S.

La schiava di Fu Manchu, Milán, Sugar, 1966.

Ronsard, P. de

Sonetos para Helena, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1987.

Rosenkranz, K.

Estetica del brutto, Bolonia, il Mulino, 1984.

Roussel, R.

Locus Solus, Turín, Einaudi, 1975.

Rutebeuf

en Gaignebet, C., Lajoux, J. D., *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Milán, Fabbri, 1986.

Sade, marqués de

Le 120 giornate di Sodoma, Roma, l'Arcadia 1968.

Justine o le sventure della virtù, Milán, BUR, 2005.

Sartre, J.-P.
A puerta cerrada, trad. Aurora
 Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 2006.

Le parole, Milán, il Saggiatore, 1964.

Schiller, F.
Dell'arte tragica, Turín, Utet, 1951.

Schopenhauer, A.
*Il mondo come volontà e
 rappresentazione*, Turín, Paravia, 1946.

Scroto nero
 en *Il fabliau* De la coille noire,
 "Studi filologici e letterari",
 Génova 1978.

Sedlmayr, H.
Perdita del centro,
 Milán, Rusconi, 1967.

La morte della luce,
 trad. M. Guarducci,
 Milán, Rusconi, 1970.

Shakespeare, W.
La tempestad, trad. Luis Astrana Marín,
 Madrid, Aguilar, 1986.

Enrique IV, trad. Luis Astrana Marín,
 Madrid, Aguilar, 1986.

Ricardo III, trad. Luis Astrana Marín,
 Madrid, Aguilar, 1986.

Macbeth, trad. Luis Astrana Marín,
 Madrid, Aguilar, 1986.

Sonetos de amor, trad. Agustín García
 Calvo, Barcelona, Anagrama, 1983.

Shelley, M.
Frankenstein, trad. M.ª Engracia Pujals,
 Barcelona, Cátedra, 2001.

Shelley, P. B.
Sulla Medusa di Leonardo da Vinci,
 en M. Praz, *La carne, la morte e il
 diavolo*, Florencia, Sansoni, 1948.

Poemi postumi, Milán, Rusconi, 1971.

Sontag, S.
Note sul Camp, en *Contro
 l'interpretazione*, Milán,
 Mondadori, 1998.

Stevenson, R. L.
Dr. Jekyll y Mr. Hyde, trad. Carlos Silvi,
 Barcelona, Orbis, 1982.

Stoker, B.
Drácula, trad. Mario Montalbán,
 Barcelona, Comunicación y
 Publicaciones, 2005.

Sue, E.
I misteri di Parigi, Milán, Sugar, 1965.

Swift, J.
I viaggi di Gulliver, Milán, Mondadori,
 1982.

Tennyson, A.
S. Simeone Stilite, en *Poesía*, 45, 1991.

Teócrito
Epigrammi, Milán, BUR, 1993.

Tzara, T.
Manifesto dada, en *Manifesti del
 dadaismo e Lampisterie*, Turín,
 Einaudi, 1990.

Villon, F.
La balada de los ahorcados,
 trad. Luis Gregorich.

Virgilio
Eneida, trad. Lorenzo Riber,
 Madrid, Aguilar, 1934.

Wagner, R.
L'ebraismo nella musica,
 Génova, Effepi-Quaderni.

Warhol, A.
La filosofía di Andy Warhol,
 Milán, Bompiani, 1999.

Wilde, O.
El retrato de Dorian Gray,
 trad. Alfonso Sastre, Madrid, Edaf, 1969.

La sfinge,
 en *Opere*, Milán, Mondadori, 2000.

Zola, É.
Il ventre di Parigi, Milán, Garzanti, 1975.

Acta sanctorum, 93
 Adso de Montier-en-Der, 185, 186
 Agustín, san, 47, 48, 50, 114
 Alejandro de Hales, 48
 Alfonso María de Ligorio, 88, 89
 Allende, Isabel, 331
 Angiolieri, Cecco, 163
 Apocalipsis, 91
Apocalipsis de Elías, 186
 Apuleyo, 204
 Aristófanes, 134
 Aristóteles, 33
 Artaud, Antonin, 386
 Atanasio de Alejandria, 96
 Aurelio, Marco, 33
 Bakhtin, Mikhail, 142, 147
 Balzac, Honoré de, 286
 Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 307
 Bataille, Georges, 222, 355, 378, 384,
 386
 Baudelaire, Charles, 68, 129, 252, 304,
 305, 342, 352, 360, 362
 Baum, L. Frank, 319
 Beckford, William, 282
 Berni, Francesco, 166
 Bettinelli, Saverio, 392
 Blackwood, Algernoon, 330
 Blake, William, 276, 335
 Boccaccio, Giovanni, 164
 Brandán, san, 85
 Breton, André, 380
 Broch, Hermann, 403, 406
 Brontë, Emily, 286
 Burchiello, 163
 Burton, Robert, 173
 Byron, George Gordon, lord, 284
 Calvino, Italo, 438
Canon Episcopi, 206
 Cardano, Gerolamo, 208
 Carducci, Giosuè, 340
Carta del Prete Juan, 117
 Carter, Angela, 318, 427
 Catulo, 160
 Cazotte, Jacques, 183
 Céline, Louis-Ferdinand, 267
 Chaucer, Geoffrey, 266
 Chrétien de Troyes, 138
 Clemente de Alejandria, 40
 Collodi, Carlo, 314, 315
 Conrad, Joseph, 235
 Corbière, Tristan, 352
 Croce, Giulio Cesare, 147
 D'Annunzio, Gabriele, 353
 Dalí, Salvador, 380, 383
 Daniel, 186
 Dante Alighieri, 86, 87, 163, 180, 204
 De Amicis, Edmondo, 264
*De los manifiestos futuristas italianos y
 rusos*, 370

DeLillo, Don, 69, 348
 Della Porta, Giovan Battista, 258
 Dickens, Charles, 335, 336
 Dionisio el Areopagita, 126
 Dostoievski, Fiodor M., 183, 322, 324,
 360
 Doyle, Arthur Conan, 129
 Du Bellay, Joachim, 166
 Eco, Umberto, 233, 396
 Eliot, T. S., 337
Encyclopaedia Britannica, 196
escroto negro, El, 136
 Esopo, 30, 134
 Esquilo, 108
 Evangelios, 84
 Fabri, Felix, 189
 Fasano, Tommaso, 189
Fisiólogo, 115
 Flaubert, Gustave, 96
 Fleming, Ian, 198, 239
 Foucault, Michel, 262
 Freud, Sigmund, 312
 Gautier, Théophile, 322, 324
Gazette d'Amsterdam, 226
 Gibson, William, 427, 433
 Giusti, Giuseppe, 192
 Goethe, Johann Wolfgang von, 182,
 212
 Gogol, Nikolai, 322, 324
 Gozzano, Guido, 296, 395
 Grégoire, Baptiste-Henri, 268
 Gringore, 140
 Gryphius, Andreas, 177
 Guerrini, Olindo, 357
 Haggard, Henry Rider, 291
 Haraway, Donna, 433
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 53, 54
 Héliand de Froidmont, 64
 Hesíodo, 37
 Hipócrates, 250
 Hitler, Adolf, 268
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus,
 316
 Homero, 30, 36, 40
 Horacio, 132, 160, 204
 Hugo, Victor, 281, 286, 288, 294, 304
 Hurtado de Mendoza, Diego, 166
 Huysmans, Joris-Karl, 219, 290, 360
Informes de lectura y recensiones, 393
 Inocencio VIII, papa, 206
 Isaias, 51, 91
 Isidoro de Sevilla, 41, 121
 James, Montague Rhodes, 320, 331
 Job, 108
 Julio Obsecuente, 109
 Kafka, Franz, 236, 305, 328
 Killy, Walther, 402
 King, Stephen, 424
 Lando, Ortensio, 166-167

Landucci, Luca, 242
 Lautréamont, Isidore Ducasse, conde
 de, 366
 Lessing, Gotthold Ephraim, 272
 Levinus Lemnius, 247
 Levítico, 204
 Lewis, Matthew G., 284
Libro de la escala, 87
 Liutprando de Cremona, 188
 Lombroso, Cesare, 196, 260
 London, Jack, 336
 Lovecraft, Howard Phillips, 198, 200-
 201, 214, 290
 Mandeville, John, 95
 Mann, Thomas, 183
*Manuscrito del Monasterio del Mont
 Saint Michel*, 186
 Marchelli, Romolo, 88
 Marcial, 160
 Marinelli, Lucrezia, 167
 Marinetti, Filippo Tommaso, 370, 371,
 372
 Marino, Giovan Battista, 170, 180
 Marot, Clément, 166
 Mastroiani, Francesco, 263
 Matheson, Richard, 299
 Maturin, Charles Robert, 228
 Maupassant, Guy de, 320
 McGrath, Patrick, 214
 Meyrink, Gustav, 288
 Miguel Ángel Buonarroti, 177
 Milton, John, 181
 Mirbeau, Octave, 230
 Montaigne, Michel de, 170, 244
 Montandon, Giorgio, 269
 Nicetas Choniates, 226
 Nietzsche, Friedrich, 262
novela de Alejandro, La, 110
 Orwell, George, 238
 Ovidio, 221
 Palazzeschi, Aldo, 372
 Papini, Giovanni, 183, 230, 372
 Paré, Ambroise, 242, 246
 Pauli, Sebastiano, 65
 Petrarca, Francesco, 64
 Plath, Sylvia, 69
 Platón, 26, 30, 33, 108
 Plinio, 121
 Plotino, 26
 Poe, Edgar Allan, 129, 234, 322, 324, 338
Priapea, 133
 Proust, Marcel, 362, 404
 Pulci, Luigi, 118
 Queneau, Raymond, 384
 Quevedo, Francisco de, 173
 Rabelais, François, 142, 143, 144
 Radulphus Glaber, 81, 93
Regla de san Benito, 134
 Rilke, Rainer Maria, 355

Rimbaud, Arthur, 358, 366
 Rocco, Antonio, 149
 Rohmer, Sax, 196
 Ronsard, Pierre de, 166
 Rosenkranz, Karl, 138, 154, 256, 263, 303, 312
 Roussel, Raymond, 384
 Rustico di Filippo, 163
 Rutebeuf, 137
 Sade, marqués de, 150, 228
 Salmos, 84
 Salomoni, Giuseppe, 170
 Sartre, Jean-Paul, 88, 300
 Satie, Eric, 371
 Schiller, Friedrich, 220
 Schlegel, Friedrich, 275
 Schopenhauer, Arthur, 275, 400
 Sedlmayr, Hans, 157, 340, 380
 Segneri, Paolo, 61
 Shakespeare, William, 69, 127, 149, 176, 177, 209
 Shelley, Mary, 294
 Shelley, Percy Bysshe, 276, 304
 Sontag, Susan, 412
 Sprenger y Kramer, 208
 Stevenson, Robert Louis, 288
 Stoker, Bram, 326, 327
 Sue, Eugène, 286
 Surin, Jean-Joseph, 101
 Swift, Jonathan, 127
 Tarchetti, Igino Ugo, 296, 358
 Tasso, Torquato, 180
 Tennyson, Alfred, 61
 Teócrito, 133
 Tertuliano, 58, 160
Testamento sirio de Nuestro Señor Jesucristo, 186
 Tzara, Tristan, 374
 Valéry, Paul, 350
 Vasari, Giorgio, 64
 Villon, François, 225
 Vincent de Beauvais, 79
 Virgilio, 36
 Vivien, Renée, 307
 Wagner, Richard, 268
 Warhol, Andy, 388, 418
 Wilde, Oscar, 298, 340, 356
 Zola, Émile, 342

Índice de artistas

Abramovic, Marina
Performance Tomas Lips, 423

Adams, Joseph
Observations on morbid poisons..., 256

Albright, Ivan Le Lorraine
El retrato de Dorian Gray, 298

Aldrovandi, Ulises
Monstrorum historia, 106, 243, 244, 248, 249

Alma-Tadema, Lawrence
La costumbre favorita, 401

Angelico, Fra
Cristo escarnecido, 55
Triptico de San Pedro mártir, 59
Juicio universal, 87

Arcimboldo, Giuseppe
El invierno, 168

Arman
Pequeños desechos burgueses, 389

Bacon, Francis
Auto-retrato, 385

Baldung Grien, Hans
La muerte y las edades del hombre, 162

Balthus
El cuarto, 313

Beardsley, Aubrey
Salomé, 413

Beato de Burgo de Osma
La meretriz de Babilonia, 75
Gog y Magog, 81

Blake, William
Satán golpea a Job con las plagas, 180

Boccasile, Gino
Postal de propaganda antiamericana, 196
Postal antisemita de propaganda fascista, 267

Boccioni, Umberto
Antigracioso, 371

Böcklin, Arnold
Sirenas, 128
Peste, 277
Auto-retrato con la Muerte que toca la viola, 287

Boiffard, Jacques-André
Pulgar de hombre de treinta años, 378

Boldini, Giovanni
Fuego de artificio, 405

Bosco, El
La detención de Cristo, 55
Triptico de las tentaciones de san Antonio, 102, 103, 104-105
La nave de los locos, 147
El jardín de las delicias, 227
Cristo llevando la cruz, 428

Botero, Fernando
Mujer, 420

Bouguereau, William Adolphe
Nacimiento de Venus, 400

Boutet de Monvel, Louis Maurice
La primera lección del aquelarre, 208

Bouts, Aelbrecht
Cristo doliente, 52

Breton, André; Man Ray; Radnitzky, Emmanuel; Morise, Max; Tanguy, Yves
Cadáver exquisito, 379

Broc, Jean
La muerte de Jacinto, 407

Bronzino, Agnolo
El enano Morgante de espaldas con un búho en el hombro, 14

Bruegel, Pieter, el Viejo
Triunfo de la Muerte, 70-71
Combate entre el Carnaval y la Cuaresma, 148

Bruegel, Pieter (escuela de)
La parábola de los ciegos, 305

Cabanel, Alexandre
Nacimiento de Venus, 406

Callot, Jacques
Las miserias de la guerra, 224

Caravaggio
Judit corta la cabeza de Holofernes, 234

Carrà, Carlo
Funeral por el anarquista Galli, 373

Carracci, Agostino
Arrigo el velloso, Pedro el loco y Amon el enano, 259

Cattelan, Maurizio
Niños ahorcados, 434-435

Chassériau, Théodore
Macbeth y las tres brujas, 209

Cornelisz van Oostsanen, Jacob
Saúl y la bruja de Endor, 210-211

Courcelles, D.C.
Icones muscolum capitibus, 241

Couture, Thomas
El loco, 262

Cranach, Lucas
La fuente de la juventud, 174-175

Crane, Walter
La bella y la bestia, 318

Crivelli, Carlo
La Virgen con el Niño, 410

Dalí, Salvador
Las tentaciones de san Antonio, 99
Gala y el Angelus de Millet precediendo..., 325
Construcción blanda con judías hervidas, 381
Atavismo del crepúsculo, 382

Daumier, Honoré
Dos abogados y la Muerte, 155
Vagón de tercera, 342

David, Gérard
La desolladura de Sisamnes, 251

Delacroix, Eugène
Combate entre Giaour y el Pachá, 283

Del Cairo, Francesco
Martirio de santa Inés, 228

Della Porta, Giovan Battista
De humana physiognomonia, 258

Diamond, Hugh Welch
Retrato de loco, 262

Dix, Otto
Sylvia von Harden, 297
Cartoon for Metroplis (tríptico), 344-345
Salón I, 369

Doré, Gustave
Gerión, 86
Gargantúa y Pantagruel, 143
Ilustración para el cuento Pulgarcito, 316
Londres, 337

Duchamp, Marcel
Torture-Morte, 374
La Gioconda con bigote, 377

Durero, Alberto
Los cuatro jinetes del Apocalipsis, 75

Ensor, James
El juez rojo, 367

Erté
Adoración, 415

Escuela francesa
Retrato de Luis IX, 13
Preparativos para el aquelarre de las brujas, 205

Fautrier, Jean
Estudio para un gran desnudo, 387

Ferrari, Gaudenzio
Martirio de santa Catalina, 237

Fontana, Lavinia
Retrato de Antonietta Gonzales, 240

Frazetta, Frank
La bella y la bestia, 201

Friedrich, David Caspar
Monje ante el mar, 273

Füssli, Heinrich
Macbeth consulta la aparición de una cabeza armada, 21
Satanás surge del caos, 178
Titania acaricia a Bottom con cabeza de asno, 217
La pesadilla, 290
La folia di Kate, 310

Géricault, Théodore
Estudio de miembros amputados, 278

Ghirlandaio, Domenico
Retrato de viejo con un niño, 18

Gillray, James
Una familia de sans-culottes se repone..., 191

Giordano, Luca (atr.)
Retrato de Carlos II de España, 13

Giorgione
La vieja, 171

Giotto
Llanto sobre el Cristo muerto, 51

Gould, Chester
Personajes de Dick Tracy, 199

Goya, Francisco de
El aquelarre, 202

Greco, El
San Sebastián, 60

Griebel, Otto
Parado, 332
La Internacional, 338

Gros, Jean-Antoine
Bonaparte visita a los apestados de Jaffa, 303

Grosso, Giacomo
Estudio de Suprema reunión, 218
La desnuda, 402

Grosz, George
Día gris, 156
El escritor Max Hermann-Neisse, 301

Grünewald, Matthias
Tentaciones de san Antonio, 17, 189
Crucifixión, 42

Hamilton, John Mortimer
Caricatura de un grupo, 154

Hausmann, Raoul
El crítico de arte, 375

Heartfield, John
Have no fear, he's a vegetarian, 194

Hildegarda de Bingen
El universo en forma de huevo, 45

Hogarth, William
La recompensa de la crueldad, 253
David Garrick como Ricardo III, 280
La calle de la ginebra, 334

Holbein, Hans
Cristo escarnecido, 54
Tríptico de san Sebastián, 60

Hone, William
San Simeón Estilita, 61

Hopper, Edward
Casa junto a las vías, 330

Kahlo, Frida
La columna rota, 432

Klee, Paul
El comediante, 384

Klimt, Gustav
Peces de plata, 291

Klinger, Max
La muerte, 353

Koch, Joseph Anton
El infierno, 181

Kubin, Alfred
Criatura de Marte, 361

Lanzinger, Hubert
El abanderado, 399

La Tour, Georges de
Tocador de zanfonia, 176

Lavater, Gaspar
L'art de connaître les hommes par la physionomie, 260

Ledermueller, Martin Frobenius
Amusement microscopique tant pour l'Esprit..., 328

Lee, Daniel
Jurado n.º 4, 321

Le Grant, Jacques
Le livre des bonnes moeurs, 94

Lehmann, Henri
Retrato de Carlos VII llamado el Victorioso, 13

Leonardo da Vinci
Caricatura de la cabeza de un viejo, 153

Liceti, Fortunio
De monstris, 248

Lochner, Stefan
El martirio de los apóstoles, 58

Lucas de Leiden
Juicio final, 89

Maestro de Boucicaut
Livre des Merveilles, 122, 123

Maestro de Catalina de Clèves
La boca del infierno, 84

Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula
La matanza de los vándalos, 57

Maestro del Alto Rin
Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria, 66

Maestro del Sacro Sangue
Lucrecia, 229

Maestro hispano-flamenco
Entierro de Cristo, 53

Maestro Teodorico
Imago pietatis, 50

Man Ray
Retrato del marqués de Sade, 366

Manet, Édouard
El bebedor de absenta, 351

Mantegna, Andrea
San Sebastián, 60

Martini, Alberto
Nacimiento. El dolor humano, 386

Martini, Arturo
Retrato de la marquesa Luisa Casati, 231

Mayer, Adolf de
Nijinski en el papel de un fauno..., 412

McCarty, Paul
Basement Bunker: Painted Queen Small Blue Room, 419

Medardo Rosso
Niño enfermo, 265

Memling, Hans
Cristo en la columna, 53
Juicio universal, 83

Metsys, Quentin
El contrato de venta, 153
Mujer grotesca, 172

Millet, Jean-François
El Angelus, 382

Moreau, Gustave
La Quimera, 37
San Sebastián, 60

Morbelli, Angelo
Se adelanta, 307
La Navidad de los que quedan, 308-309
Vendida, 354

Mosso, Francesco
La mujer de Claude, 306

Munch, Edvard
Herencia I, 245
Vampiro, 327
Arplá II, 357

Nalbandian, Dmitri
En el Kremlin, 398

Paré, Ambroise
Opera quirúrgica, 243
Des monstres et prodiges, 246

Parentino, Bernardo
Las tentaciones de san Antonio, 96

Passerotti, Bartolomeo
Caricatura, 130
Comedor del brazo, 176

Pericoli, Tullio
Albert Einstein, 157

Picabia, Francis
El beso, 376

Picasso, Pablo
Mujer que llora, 9
Mujer en camisa en una butaca, 364

Pierre de Beauvais
Livres des propriétés des animaux, 115

Pintor del pigmeo
Crátera volterrana con trompetista, 41

Pintor de Dijon
El prodigioso nacimiento de Venus, 134

Pisano, Nicolás
El infierno, 85

Prampolini, Enrico
Retrato de Marinetti, 373

Quidu, Noel
Cabeza de un miembro del movimiento armado LURD, 235

Raymond, Alex
Ming, de Flash Gordon, 197

Rafael Sanzio
San Miguel y el dragón, 119

Redon, Odilon
El pulpo deforme, 218
El ciclope, 299

Reiner, Arnulf
El hombre que rie, con los grandes ojos abiertos, 300

Rembrandt
Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp, 252

Reni, Guido
San Sebastián, 60

Repin, Ilya
Iván el Terrible con el cadáver de su hijo Iván, 279

Ribera, José de
San Sebastián, 60

Rodin, Auguste
El invierno, 304

Rops, Félicien
Las tentaciones de san Antonio, 97
Pornócrates, 151

Rosa, Salvador
Las tentaciones de san Antonio, 98
La bruja, 213

Rosenheim, Petrus von
Ars memorandi, 126

Rubens, Peter Paulus
Cabeza de Medusa, 24-25
Saturno devorando a sus hijos, 41

Saint-Phalle, Niki de Hon (Ella), 411

Salviati, Francesco
Las tres parcas, 215

Savinio, Alberto
Roger et Angélique, 329
Autorretrato, 331

Schad, Christian
Autorretrato con modelo, 363

Scheffer, Ary
Muerte de Géricault, 281

Schiele, Egon
Joven sentada, 296

Schott, Caspar
Physica curiosa, 248

Serrano, Andres
Budapest (The Model), 165

Settala, Manfredo
El esclavo encadenado, 184

Sheeler, Charles
Paisaje clásico, 348

Sherman, Cindy
Untitled # 250, 430

Signorelli, Luca
Predicación del Anticristo, 187

Sironi, Mario
Paisaje urbano con chimeneas, 347

Soutine, Chaim
Buey desollado, 343

Soyer, Isaac
La crisis económica de 1929, 349

Stella, Joseph
Fuegos en la noche, 349

Strozzi, Bernardo
Vanitas, 158

Susini, Clemente
Estatua de mujer joven... (Venerina), 250

Tiziano Vecellio
Castigo de Marsias, 221

Toulouse-Lautrec, Henri-Marie-Raymond de
Mujer subiéndose las medias, 355

Trole, Karel
Strisciava sulla sabbia, 200

Turner, William
El paso de San Gotardo, 274

Van Dongen, Kees
Los vívidores, 341

Van Dyck, Anton
Sileno ebrio, 29

Velázquez, Diego
Retrato de Felipe IV, 13
Esopo, 31
Francisco Lezcano, el niño de Vallecas, 439

Vesalius, Andrea
De humani corporis fabrica, 252

Voiterra, Tullio de
Pigmeo y grulla, 109

Von Stuck, Franz
Lucifer, 285
El pecado, 292
El beso de la esfinge, 356
Fauno llevando una ninfa, 358

Warhol, Andy
Cinco muertos sobre fondo naranja, 388

Waterhouse, John William
Ulises y las Sirenas, 38-39
Miranda, 275

Whistler, James Abbott
Támesis. Nocturno en azul y plata, 335

Wildt, Adolfo
El prisionero, 359

Witkin, Joel-Peter
Retrato de enano, 417

Wollheim, Gert
El herido, 368

Zumbo, Gaetano
La peste, 254-255

Zwintscher, Oskar
Madreperla y oro, 362

Fotogramas cinematográficos (en orden de aparición)

La pasión de Cristo, de Mel Gibson, 53
King Kong, de Merlan Cooper y Ernest B. Schoedsack, 129

La beauté du diable, de René Claire, 183
Blancanieves y los siete enanitos, de Walt Disney, 215

Saló o los 120 días de Sodoma, de Pier Paolo Pasolini, 238

Re-Animator, de Stuart Gordon, 239
El fantasma de la Ópera, de Rupert Julian, 289

El hombre que ríe, de Paul Leni, 295
Frankenstein, de James Whale, 295

El mago de Oz, de Victor Fleming, 319
Nosferatu, de Friedrich Wilhelm Murnau, 324

Drácula, de Francis Ford Coppola, 326
Un perro andaluz, de Luis Buñuel, 383

The Rocky Horror Picture Show, de Jim Sharman, 409

Pink Flamingos, de John Waters, 416
La guerra de las galaxias, de George Lucas, 422

La noche de los muertos vivientes, de George Romero, 424

E.T., de Steven Spielberg, 425
Freaks, de Tod Browning, 431

La cosa, de John Carpenter, 436

Ilustraciones sin indicación del autor (en orden de aparición)

Máscara para la danza, 11

Juan sin miedo, duque de Borgoña, 13
Retrato de Enrique IV, rey de Francia y de Navarra, 13

Estatua en bronce de un sátiro, 22
Los centauros en la corte del rey Piritoo, 27

Terracota que representa a un sileno, 28
Retrato de Sócrates, 28

Retrato de Esopo, 30
Perseo degollando a Medusa, 32

Ulises y las sirenas, 35
Quimera de Arezzo, 40

Gárgolas de Notre-Dame, 46
Les heures de Croy, 47

Crucifixión, 48
La danza de la muerte, 63

Triunfo de la muerte, 64
Cuerpos momificados de la catacumba de los Capuchinos de Palermo, 65

Calavera del sarcófago del emperador Carlos VI, 65

Triunfo de la muerte, 68
Apocalipsis de san Severo, 72

Apocalipsis de Angers, 76
Apocalipsis de Bamberg, 76

Infierno - Conques, 79
Lucifer, en el Codex Altonensis, 91

Teófilo hace un pacto con el diablo, 93
El demonio se lleva a una monja - Chartres, 95

Dictionnaire infernal, de J. Collin de Plancy, 100

El papa como príncipe de los demonios, 101
Le livre et la vraie histoire du bon roi Alexandre, 110

Book of Kells, 112
Monstruo que devora a un hombre, en Saint Pierre, Chauvigny, 113

Unicornio, 115
Monstrous races of Ethiopia, 117

Mostre, de Pierre Boistuaau, Historias prodigiosas, 118

Timpano de la iglesia de Santa Magdalena de Vézelay, 120

Lucifer hermafrodita, 124
Invocación a Prápo, 133

Tricouillard, 136
Cagar sobre el roscón, 138

La bandera de la madre loca, 139
Le Charivari, 141

Les songes drôlatiques de Pantagruel, 144-145

Tabla satírica de un trípico..., 146
Estatua de vieja del mercado, 161

Faust, de Lewis Morrison, 183
Sepulcro del emperador Ostiliano, 188

El pastor de la iglesia luterana..., 190

Los ejércitos aliados contra el Káiser, 191
Vineta anticlerical, 193

Cartel electoral anticomunista, 193
El capitalista italiano adopta el rostro de Mussolini, 195

Tres brujas..., de U. Molitor, Von den Unholden oder Hexen, 204

Histoire de Merlin, 206, 207
El «tristemente célebre» Gilles de Rais..., 223

Vlad III Drácula, 225
Sam, ganador del concurso el perro más feo del mundo, 232

Mostruo de Ravena, 242
Creature monstrueuse, en P. Boistuaau, Historias prodigiosas, 244

Niño con hidrocefalia, 247
Bouches d'hommes audacieux, téméraires..., 257

Distintos tipos de criminal, en Cesare Lombroso, L'uomo delinquente, 261

Los sodomitas en la Divina Comedia, 263
Émile Bayard Mattia, en Sin familia, 264

Pogrom, de Josef Fenneker, 269
Laocoonte, 270

Fantomas, 289
Le avventure di Pinocchio, ilustraciones de Attilio Mussino, 314-315

Der Struwwelpeter, 317
Orco, 327

Accidente en la estación de Montparnasse, 339

Construcción de la torre Eiffel, 346
Escultura griega en la sala de música, el «Vectorial», 390

Mae West, 392
El matrimonio Arnolfini, reproducción en cera, 395

Fotografía de la habitación 206 «Viejo molino» del Madonna Inn, 396

Sagrado corazón de Jesús, 397
Estatuas del Foro Itálico, 399

La reina Loana, 414
Marilyn Manson, 426

Un grupo de punk, 427
Rocker punk, 429

Cubierta de Barry Goldber, para el disco de King Crimson, 437

Referencias de las fotografías

© 2006 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington DC
AFE, Archivio Fotografico Enciclopedico, Roma
AP / The Associated Press, Milán
Archivi Alinari, Florencia
© Artothek, Weilheim
Artothek / Archivi Alinari, Florencia
Biblioteca Universitaria, Bologna / Foto Gianni Roncaglia
Cineteca di Bologna, Archivio Pellicole
© CameraPhoto Arte, Venecia
© Cindy Sherman / Metro Pictures, Nueva York
© Corbis, Milán: Christie's Images; Yann Arthus-Bertrand; Jonathan Blair; Bettman; CinemaPhoto; Archivio Iconografico; Leonard de Selva; Massimo Listri; Seattle Art Museum; Leonard de Selva; Bettmann; Matteo Bazzi/epa; Krista Kennell/ZUMA; Lawrence Manning; Ronnie Kaufman
© Cortesia de Paula Cooper Gallery, Nueva York
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milán
© Disney
Erich Lessing / Contrasto, Milán
Everett Collection / Contrasto, Milán
Folger Shakespeare Library, Washington DC
Frank Frazetta Art Gallery, East Stroudsburg, PA (frazettaartgallery.com)
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín / por concesión de la Fondazione Torino Musei
Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara / Foto Giuseppe Mongini
© King Features Syndicate
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruselas
Kunsthaus, Zürich
Kunstmuseum, Berna
© Marina Abramovic, 2005.
Cortesia de Sean Kelly Gallery, Nueva York
Mary Evans Picture Library, Londres
Musée de l'oeuvre Notre Dame de Strasbourg / Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola
© Musée Fabre, Montpellier Agglomération – Photo Frédéric Jaulmes
Museo della Specola, Florencia / Foto Saulo Bambi
Museo di Palazzo Poggi, Bologna / Foto Marco Ravenna, 2007
© Museo Nacional del Prado,
Madrid
National Museum, Estocolmo / Photo Hans Hammarö
© Noel Quidu / Gamma / Contrasto, Milán
Ottawa, National Gallery of Canada
© Paul McCarthy / Hauser & Wirth Zürich, Londres
Photoservice Electa / Akg Images, Milán
Photoservice Electa / Leemage, Milán
Pinacoteca Stefano Rambaldi, Coldirodi (Sanremo) / Foto Moreschi, Sanremo
© Réunion des Musées Nationaux, París: Daniel Arnaudet; Michèle Bellot; Jean-Gilles Berizzi; Gérard Blot; Jacques Faujour; Philippe Migeat; Hervé Lewandowski; Bertrand Prevost; René-Gabriel Ojéda; Franck Raux; Jean Schormans
Rijksmuseum, Amsterdam
© Scala Group, Florencia: BI, ADAGP, París/Scala, Florencia; Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia; Foto Art Resource/Scala, Florencia; Foto Opera Metropolitana Siena/Scala, Florencia; Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Florencia; Foto Scala, Florencia /HIP; Foto Scala, Florencia –por concesión del Ministerio Beni e Attività Culturali; Foto Scala, Florencia /Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin
© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Photo Hans peter Klut/Elke Estel
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Florencia
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich
© Tate, Londres 2007
© The Art Institute of Chicago
The Bridgeman Art Library / Archivi Alinari, Florencia
© The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia
Tullio Pericoli, Milán
Ullstein / Archivi Alinari, Florencia
Whitney Museum of American Art, Nueva York

El editor queda a disposición de los poseedores de derechos sobre eventuales fuentes iconográficas no especificadas