



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Simbologías del rostro representado:
valores simbólicos del rostro en el arte contemporáneo

D. Josep Tornero Sanchis
2016

Josep Tornero Sanchis

**Simbologías del rostro representado:
Valores simbólicos del rostro en el arte
contemporáneo.**



Directora:

Dña. Lorena Amorós Blasco

UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Agradecimientos:

Quisiera agradecer como siempre la comprensión y el apoyo de mis padres y hermanos, José Tornero, M^a Dolores Sanchis, Gabriel y Jordi, quienes me han enseñado la tarea de enfrentarme a lo cotidiano y lo difícil de emprender un camino o un sueño desde abajo. También quisiera incluir a amigos y artistas que, de alguna manera, han estado presentes en las diversas situaciones que se han dado a lo largo de una trayectoria fragmentada en tiempos y espacios de lo inconstante, a veces, y de trabajo las muchas. Amigos y artistas como Joaquín Real, Lorena Amorós, a quien dedico un especial agradecimiento por su implicación y la difícil posición a la que ha tenido que enfrentarse por mis discontinuidades, a Javier Montesinos, Xavier Morant, Miguel Borrego, Juanma Martínez, María Martínez Sornosa, Maite Tárrega, Sergio Candel, Sergio Porlán, y el recuerdo siempre latente a un amigo cuya ausencia me obliga a seguir siempre su valor y determinación ante las dificultades, Francisco Almazán.

Por último, un especial agradecimiento a María Carbonell, compañera en el difícil reto de la pintura y compañera en el todavía más difícil desafío del día a día, lo cotidiano, el hogar, las facturas... Agradezco tu esfuerzo y tu apoyo, tu implicación y comprensión, tu ánimo y cada uno de los actos que me enseñan a compartir.

El arte no es una technè que nos permite controlar las energías del cosmos, sino que más bien participa de una religio que nos permite compartir sus misterios.

Jean Clair.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO.....	8
Una aproximación etimológica	8
El rostro como problema	10
Estado de la cuestión	15
Objetivos e hipótesis	18
Metodología.....	21
Pertinencia	23
I APOLO Y DIONISOS. UN ITINERARIO POSIBLE	25
1.1. La máscara de una divinidad extraña. Aproximación a Dionisos desde el contexto antropológico y la filosofía de Nietzsche	25
1.2. La tragedia como centro matriz. El origen de la cultura	33
1.3. Aproximación al simbolismo apolíneo.....	49
1.4. Enigma y visiones. Apariencia y embriaguez	60
II APROXIMACIÓN AL PROBLEMA GRIEGO DE LA IMAGEN	79
2.1. Rostro e imagen simbólica. Objeto y transmisión.....	79
2.2. Rostro y muerte. La comprensión de la mirada en la Grecia antigua	92
2.3. Un rostro velado. La percepción de lo invisible, el doble o la escisión rotunda.....	99
2.4. Rostro y máscara en la antigua Grecia. Mirada y alteridad.....	112

III EL PACTO CON LO SAGRADO. LA MÁSCARA TRÁGICA

DEL DEVENIR.....	120
3.1. El nacimiento por la muerte. Iconografía de lo trágico y transmisión Simbólica.....	120
3.2. El rostro en el límite. Aspectos simbólicos de lo horrible y lo grotesco: La máscara de Gorgo.....	135
3.3. Multiplicidad del rostro. La hipóstasis revelada	173
3.4. Del rostro tomado a la identidad escindida	192
Epílogo	238
CONCLUSIONES.....	240
BIBLIOGRAFÍA.....	247

**Símbologías del rostro representado:
Valores simbólicos del rostro en el arte contemporáneo**

Introducción y marco teórico

Una aproximación etimológica

Que la etimología del rostro nos devuelve un origen lleno de ambivalencias, es tan comparable como definir hoy en día qué es un rostro representado. Del latín *rostrum*: hocico, pico, o también objetos acabados en punta: espolón de una nave, la punta de una herramienta e incluso la tribuna de los oradores romanos en el Foro era llamada *rostra*. A su vez, del griego *prósopon* (πρόσωπον): persona, máscara,

superficie, pero también rostro, faz, cara. El *prósopon* es lo que se muestra, lo que va por delante, tal y como se indica su raíz pro. Es aquello que se encara, aquello que se pone ante la mirada, se pone frente a, se pro-pone, se ofrece. Es a la vez la máscara, el paso a lo otro y al otro, a lo indefinible y a la alteridad a través de uno mismo. En el *prósopon* se intuyen los límites difuminados entre el dios, el animal y el hombre. Máscara y rostro se ofrecen de igual manera, encaran a la mirada, se proponen en el cara a cara. La persona, el personaje, aparece como tercer significado y a la vez como transfiguración, transvaloración y metamorfosis; en esa unidad que es el *prósopon* como el misterio inaprensible de una hipóstasis, de la transfiguración de un sujeto que todavía, en la Grecia arcaica, no había sido configurado como individuo, pero que pronto deviene como algo singular, y que es expuesto mediante la representación en aquellos teatros de la Atenas de Pericles como problema, cuestionándolo en cada una de las *epifanías* en las que consistían las representaciones de la tragedia ática, a través de una empatía, un *pathos*, que se manifiesta mediante la máscara y la ocultación. Una tragedia, la griega, que renace a partir de los diferentes estudios filológicos realizados a lo largo del siglo XIX y sigue siendo objeto de estudio hasta hoy día, la cual, para el joven Nietzsche —autor a quien prestaremos nuestros oídos durante nuestro ensayo en esta investigación—, contiene los misterios que fundaron el centro matriz de Occidente.

El rostro como problema

Será esta polisemia del *prósopon* la que nos guiará en nuestras convicciones y respuestas a las preguntas que han marcado nuestro interés por sumergirnos en aquello que de misterioso y de profundo pueda esconder un rostro representado, pues es en su propia transfiguración donde encontramos esa cualidad que parece actuar como rizoma y que atañe, a nuestro juicio, al problema de la representación contemporánea del rostro.

Si el rostro representado deviene en símbolo hay en su representación algo más que un simple capricho de *expresar* por parte del artista contemporáneo. En el rostro encontramos el paso al *otro*, el re-conocimiento en el *otro*. Representado como sujeto, desde la singularidad —o para aclarar un poco el concepto: entendiendo el rostro como retrato, nos invita a una alteridad que ya ha encontrado una ética del *otro* en filósofos como Emmanuel Levinas.

Pero si el rostro es aquello que va por delante, aquello que se pone ante la mirada, si *se da a la visión*, tal como acuñara Levinas en *Totalidad e infinito*¹, la incógnita a la que intentaremos dar respuesta profundizará en su propio misterio. O dicho en otras palabras: si todavía hoy la representación del rostro sigue ofreciendo parte de un misterio, trataremos de aproximarnos a aquello que de profundo parecemos percibir a través de una perspectiva multidisciplinar, donde la antropología y la filología pueden aportarnos datos en cuanto a un significado simbólico del rostro representado al cual nos aproximaremos a través de estudios de la antigua Grecia. Pues encontramos en la imposibilidad del lenguaje aquello que limita, de alguna manera, la profundidad donde el rostro representado escapa al mismo término que lo define, diluyendo sus límites entre el rostro relativo a lo humano y una rostredad que nos asalta constantemente.

De esta manera, el itinerario que pretendemos seguir para determinar aspectos encontrados en la genealogía del rostro representado, pensamos que nos posibilitará la tarea de dar respuesta a esa imposibilidad que encontramos en el lenguaje a la hora de fijar una definición para la representación del *rostro*. Una genealogía que, unida a la propia genealogía de la *imago*, se nos presentará como un medio de transmisión cuyos valores simbólicos remiten a manifestaciones de lo sagrado: *hierofanías*. Sabemos que este itinerario puede, a su vez, resultar un tanto extraño, pues en palabras de Mircea

¹ Levinas, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002, pág. 201.

Eliade, para el occidental contemporáneo puede suponer un esfuerzo, e incluso un malestar, enfrentarse a lo que entenderíamos hoy por una oposición a la realidad *natural*². Pero entendemos que la representación de un rostro como *imago* no puede sino hacer referencias, desde su propio «nudo hermenéutico», a aquello de lo que de sagrado ha conformado y contextualizado el núcleo matriz que denominamos todavía como cultura occidental.

Siguiendo nuestras propias inquietudes, no podemos más que sentir cierto zozobro al percibir aquello que se *da a lo visible*, aquello que va por delante y que de alguna manera nos devuelve la mirada. Y es en esta tesitura de la sensación ante aquello que intentamos denominar como rostro representado, cuando recordamos y pensamos en aquello que Friedrich Nietzsche escribió en *Más allá del bien y del mal*, y que en cierta manera pudiera ser una guía, una ruta por donde dirigir nuestro pensamiento y nuestra intuición, por donde llegar a nuestro propósito y su respuesta:

Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símil. ¿No sería la *antítesis* tal vez el disfraz adecuado con que caminaría el pudor de un dios?³

Tal es el problema del rostro y la máscara, como el de una polisemia que es, a la vez, una fórmula antitética. Pues el problema de la máscara, junto al del rostro, han

² Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, pp. 14-15.

³ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal* [Trad. Andrés Sánchez Pascual, 1997]. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 69.

brindado hipótesis y teorías en el pensamiento y en la propia historia del arte, por lo que una historia de la imagen está obligada a revisar este problema: un conflicto de la relación entre ser y apariencia, donde la genealogía de la imagen tendrá, a nuestro entender, claves y aportaciones que puedan ser consideradas para nuestra hipótesis.

El rostro, la máscara, el rol o el personaje, como también la persona... Todas esas palabras están entrelazadas desde su más estricto pasado etimológico. El término griego, *prosopón*, que literalmente significa “lo que está delante de la mirada de otros”, designa, al mismo tiempo, la máscara (tanto la ritual como la escénica). En la Grecia antigua, carecían de un término específico para diferenciar lingüísticamente la cara de la máscara, como tampoco ninguna demarcación iconográfica, como observamos en las representaciones de los vasos griegos.

Por otra parte, en la imagen medieval, el rostro se aparta de los valores de semejanza para convertirse en un signo, en un símbolo. El hombre es a imagen de Dios, quien ha tomado apariencia humana. Por consiguiente, todo rostro vale exclusivamente por su referencia a lo divino, eludiendo el referente humano. No será la primera vez, desde la representación del rostro arcaico y el simbolismo de las máscaras, la epifanía de la mirada daba un fuerte significado al más allá registrado en los trazos del rostro.

Desde los retratos de El Fayum, y como apunta Jean-Cristophe Bailly, el enigma del rostro se convierte en un “nudo hermenéutico que atañe y que extrañamente

persiste”⁴. Durante la historia del rostro representado, éste seguirá dos vías de expresión, unidas a sendas dimensiones simbólicas de transmisión: «la exteriorización de las profundidades de lo íntimo, o bien la manifestación de la pertenencia a una comunidad civilizada».⁵ Siguiendo la acertada matización de Aumont, evaluaremos de nuevo el devenir del rostro y de la máscara, que durante todo el siglo XX y hasta este momento, tiende a designar y a simbolizar recíprocamente ambas representaciones:

[...] La historia del rostro representado no es sino la de las proporciones relativas de uno y otro, una dialéctica entre lo permanente y lo momentáneo que Gombrich evidenció al oponer la máscara al rostro (la máscara, que tiende a una tipología construida, social, diferenciable, comunicante o simbólica, llega a dificultar la percepción del rostro individual, innato, personal, expresivo, proyectivo, empático).⁶

La naturaleza parece estar condenada a repetir la generalidad del individuo eternamente y de forma múltiple. Evaluaremos el pensamiento de Nietzsche en este sentido, analizando comparativamente su hipótesis sobre el arte y la cultura de Occidente, que nacen para el filósofo de la tragedia ática, aplicado a la representación del rostro. Frente a las preguntas que trascienden la propia historia del arte, el propio sentimiento histórico del sujeto, deja escrito uno de los pensamientos centrales que abordará en la *Segunda consideración intempestiva*:

⁴ Jean-Cristophe Bailly, *La llamada muda: Ensayo sobre los retratos de El Fayum*, p. 10.

⁵ Aumont, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 25.

⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

El hombre quizás no puede *olvidar* nada. La operación de la visión y del conocimiento es demasiado complicada como para que sea posible cancelarla completamente; en otras palabras, todas las formas, una vez que son producidas por el cerebro y el sistema nervioso, se repiten frecuentemente a partir de ese momento. Una actividad nerviosa similar vuelve a producir la misma imagen.⁷

Estado de la cuestión

Tal y como evidencia Georges Didi-Huberman, esta es la pauta de investigación que siguió el historiador de arte Aby Warburg en *Mnemosyne*. Warburg, quien heredó abiertamente las tesis sobre el concepto de historia de Burckhardt y de Nietzsche, las aplicó en la propia historia del arte, donde recopila, en ese atlas monumental de fotografías de obras artísticas, imágenes que intentan probar la existencia de esa memoria latente. *Mnemosyne* es el intento de plasmar y evidenciar la repetición de la simbología, de la propia esencia de una imagen, en diferentes obras realizadas desde la época greco-romana hasta el Renacimiento.

La repetición de la imagen, como hemos apuntado anteriormente, incide en esa simbología en la que trataremos de profundizar. Una simbología estrechamente ligada a

⁷ Nietzsche, F., Verano de 1872-Comienzo de 1873, 19 [82]. *Fragmentos póstumos (1869-1874) Vol. I*. Madrid, Tecnos, 2010.

la hipótesis de esa *memoria latente*. Una memoria latente que, desde Burckhardt a Nietzsche, pasando por Freud y Georgs Simmel, hasta el propio Warburg, es denominada como *fuerza vital*, o *fuerza superviviente*.

Será esta *fuerza superviviente*, definida por Nietzsche como «fuerzas múltiples» capaces de metamorfosearse para sobrevivir en la propia «plasticidad» de la historia, a la que intentaremos aproximarnos en esta investigación sobre la representación del rostro en el arte contemporáneo y el problema del nudo hermenéutico. De esta manera, evaluaremos, desde una investigación centrada en el rostro representado, conceptos tales como «fuerza vital», «repetición», «plasticidad» y «supervivencia», expuestos recientemente por el citado Didi-Huberman, y su relación con los sistemas de transmisión, expuestos anteriormente:

«Hay que concebir, por tanto, la *plasticidad* del devenir como aquello que permite al *seísmo* —la «crisis» según Burckhardt, el «dolor originario» según Nietzsche, el «trauma» según Freud— sobrevivir y metamorfosearse, es decir, retornar en el *síntoma* (proceso a la vez plástico y no plástico) sin destruir el medio en el que hace irrupción. La plasticidad del devenir no ocurre sin fracturas en la historia»⁸.

Aquí radica, a nuestro entender, el potencial simbolismo del rostro al que trataremos de aproximarnos. Como apuntó Georg Simmel (1916), quien, respecto a los retratos de Rembrandt, habla del fluir de las imágenes en el tiempo, de la movilidad de éstas, y de su proceso vital: “En la fisonomía del retrato de Rembrandt sentimos muy

⁸ Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Adaba Editores, 2009, p. 146.

claramente que un curso vital, uniendo el destino al destino, engendra esta imagen presente”⁹. Lo que da al rostro una variedad de valores simbólicos que difícilmente se pueden codificar. Esta esencia hará salir a la luz la multiplicidad de rostros y máscaras encarnadas de cierto *pathos*, que coincide con el aniquilamiento del individuo por parte del pensamiento *posmoderno*. Si tal y como advierte Azara, “el retrato contemporáneo tiene algo de juicio sumarísimo, de condena a muerte”¹⁰, quizás sea porque la esencia metafísica neoplatónica, y por lo tanto, la tradición judeo-cristiana, se fundamenta en un error, que tal y como señaló Nietzsche, es el origen del nihilismo.

Hasta aquí, el estudio de la simbología del rostro representado ha analizado algunas de estas fases de metamorfosis y cambios. Actualmente, la posición humanista retoma el papel moral del rostro desde la postura humanista, desechando las teorías de Nietzsche y obviando la reciprocidad rostro-máscara, para presentarnos de nuevo el rostro a imagen y semejanza de lo divino¹¹. Incapaz de adaptar al propio clasicismo teorías e hipótesis que, a nuestro entender, no presentan una antítesis en la tradición cristiana occidental, sino más bien un complemento, una forma más de sí —como trataremos de determinar con el concepto de *pathos*— rescatada de esa tragedia ática, que Nietzsche nos trae cuando se hizo, o más bien nos hizo, las siguientes preguntas: “¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia?”¹².

⁹ G. Simmel, *Rembrandt: Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 21.

¹⁰ Azara, P., *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 127.

¹¹ Altuna, B., *Una historia moral del rostro*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 79.

¹² Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 26.

Pero sólo una historia del rostro como la recientemente publicada por Hans Belting vuelve a poner de relieve el nexo en común que la máscara y el rostro comparten durante toda la historia de las imágenes¹³. Un nexo que aparece como una cualidad inmanente, recíproca y que dota a la representación del rostro de un doble carácter de lo simbólico, y abre la posibilidad de revisitar de alguna manera la tesis nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco. Una estética que ha sido interpretada hasta ahora desde una posición todavía humanista, o desde un posmodernismo en exceso ávido de gestos mártires y sufrientes, limitando a lo apolíneo el significado que arrastró desde la modernidad y considerando, de alguna manera, la fealdad y lo terrible dentro de una esfera exclusivamente dionisiaca en la que debemos profundizar.

Objetivos e hipótesis

De esta forma, iniciamos el itinerario a partir de una aproximación a eso que denominamos transmisión y simbolización, accediendo de esta forma a la definición de la imagen en cuanto a un significado simbólico que parte de la estética apolínea y dionisiaca enunciada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

¹³ Belting, H., *Facce. Una storia del volto*. Roma, Carocci Editore, 2014.

En un momento en el cual la historia de las artes continúa en una tradición demasiado firme ante las teorías del rostro representado, se haría necesario revisar nuestra cultura visual desde iniciativas que puedan abarcar un amplio contexto epistemológico del rostro en cuanto a imagen y problema. Por ello, intentaremos aproximarnos a perspectivas que, por extrañas que parezcan, pueden servir para responder a preguntas ante la imposibilidad de definir, en la actualidad, aquello que entendemos como el problema del rostro representado, el cual parece diluir sus límites entre el rostro relativo a lo humano y una rostroidad que nos asalta constantemente. De esta manera, seguiremos la huella de esa imagen-máscara a través de un itinerario particular en el que nos hemos propuesto analizar, desde diferentes perspectivas, aquello que puede profundizar en una teoría estética de lo apolíneo y lo dionisiaco, una vez revisadas la propia estética de Nietzsche por autores como Jean-Pierre Vernant o filósofos como Giorgio Colli. Tras esta aproximación a la estética de una mirada de la Grecia antigua que parece tener ciertos ecos y relevancias en la actualidad, intentaremos revisar una *mediología* que intenta acercarse a la impronta del rostro representado como transmisor de una simbolización que afecta a los orígenes de nuestra cultura.

En este sentido, no podemos pasar por alto que los estudios realizados durante las últimas décadas respecto a la visión del mundo en la antigua Grecia han reabierto un interés centrado en los aspectos más inquietantes de los primeros filósofos, en cuanto a que fueron los encargados de transmitir a través del pensamiento esta visión trágica; del mismo modo que también son inquietantes las figuras de esas potencias que Nietzsche se encargó de establecer como símbolos de esa visión. Inquietantes en cuanto a la nueva perspectiva creada a partir de las nuevas interpretaciones de los presocráticos, e

inquietantes por cierta conexión con la sociedad y el espíritu de nuestra época, donde lo apolíneo y lo dionisiaco se han instalado en la comprensión de toda creación artística.

Cabe señalar que, en efecto, el sujeto contemporáneo tiene una visión del mundo totalmente desacralizada, algo que no puede coincidir de ninguna manera con la visión religiosa del mundo en el pensamiento presocrático. Pero los problemas planteados por las sociedades actuales, postuladas desde el entre siglos XIX y XX, fueron introduciendo diversas cuestiones que derivarán en la pluralidad de entendimientos y conceptos en el marco del pensamiento contemporáneo, donde inevitablemente se genera la implicación de estas potencias en una simbología del rostro, la cual atiende a la inquietante reproducción de rostros y *rostreidades* en el arte contemporáneo. ¿Qué queda todavía de la presencia del mito? ¿Qué parte de esa representación guarda una simbolización que pueda estar latente en los sustratos de nuestra cultura? ¿Por qué todavía un rostro, una máscara o un elemento de rostreidad? ¿Y por qué un futuro para el rostro a condición, tal y como apuntan Deleuze y Guattari, de que sea destruido y descompuesto para trazar un camino hacia lo *asignificante* y lo *asubjetivo*¹⁴? ¿Podrían ser preguntas que pudieran tener una respuesta aproximada a través de una teoría estética como la apolínea-dionisiaca?

Para ello, expondremos la reproducción artística del rostro aproximándonos a una representación plural de ideas y significados, del mismo modo que su representación ha derivado en un conjunto de imágenes diversas y plurales,

¹⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 177.

diversificando una complejidad que parece revelarse a modo de hipóstasis, reunida y universalizada en su propia etimología: el *prósopon*.

De esta manera formulamos la hipótesis por la cual, a través de ciertos retornos o residuos de lo sagrado, cobra vigencia el sentido etimológico de la palabra rostro, el *prósopon* como significado múltiple para designar la multiplicidad y pluralidad de su representación en el arte contemporáneo. Para ello, esta investigación trata de incidir, en su gran parte, en el sentido ambiguo y múltiple de los caracteres o complejidades de las figuras sagradas de la antigua Grecia. No para realizar un análisis exhaustivo de la representación del rostro en la actualidad, sino para abrir una pequeña vía de valores simbólicos y significados que pensamos atrapados todavía en el mito y a la que Friedrich Nietzsche abrió paso en su obra *El nacimiento de la tragedia*.

Metodología

Nuestra investigación adopta una metodología basada en tipos de investigación descriptivas, en las que analizamos cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno de la estética apolínea-dionisiaca a partir del pensamiento de Nietzsche hasta los estudios más

actuales, intentando detallar el problema estudiado básicamente a través de la respuesta a las preguntas planteadas. Asimismo, pretendemos visualizar, a través de una metodología correlacional, cómo se relacionan o vinculan las diversas variantes entre sí, identificadas como valores simbólicos, o si por el contrario no existe relación entre ellas. Evaluando el grado de relación entre los dos problemas centrales de nuestra investigación, por un lado, el planteamiento de una estética apolínea y dionisíaca formulada por Nietzsche, y por otro lado el análisis que permita definir una relación entre los valores simbólicos de la antigua Grecia con representaciones del rostro en el arte contemporáneo.

Partiremos desarrollando un contexto antropológico e histórico del rostro representado dentro del marco de la historia de las imágenes de occidente. Profundizaremos en la idea de Nietzsche para concretar la antítesis de lo apolíneo y lo dionisíaco y su analogía con una historia del rostro representado. Analizaremos los valores contemporáneos del rostro y el problema ante la máscara, para buscar nexos de unión con nuestra posición. Recopilaremos ejemplos de imágenes del arte contemporáneo para profundizar en nuestra hipótesis etimológica.

Pertinencia

Hemos querido enfatizar este aspecto simbólico de una potencia como Dionisos en primer lugar, por su importancia como simbolismo estético y cultural en la historia del arte. En segundo lugar, porque a través de la complejidad del reconocimiento de una potencia como la de Dionisos podremos definir los marcos de una simbolización en el rostro representado que tiende a moverse y a fluctuar por diversos conceptos y puntos de unión y desunión que bien podrían responder a estos flujos y transvaloraciones a los que hemos intentado aproximarnos a lo largo de nuestra investigación.

De esta forma pretendemos aportar un carácter estético que a pesar de ser tratado por diversos autores, no había sido analizado hasta el momento debido a sus muy distintas y diversas interpretaciones. Lo dionisiaco había sido analizado desde la idea del *eterno retorno* de Nietzsche, a través de análisis como las *fuerzas múltiples y retornos plásticos* que se limitaban, por un lado, a citar de forma lúcida, en el caso de Jean Clair, el aspecto psicológico de las imágenes extraídas de las investigaciones de Vernant, y por otro lado, a introducir una serie de composiciones y juegos de líneas dinámicas que constituían una seriación o repetición en la historia de las imágenes, como en el caso del extenso y apasionante análisis comparativo entre las teorías de Warburg y Nietzsche realizadas por Georges Didi-Huberman en *La imagen*

*supervivente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*¹⁵. Quizás esta misma investigación debiera acabar así, en un extenso atlas del rostro que fuese única y exclusivamente visual, que se pudiera interpretar de forma visual o ayudado, en el mejor de los casos, por algunos de los conceptos analizados en esta breve aproximación.

En consecuencia, el *prósopon* no sólo podría evocar retornos de lo sagrado, sino abrir posibilidades de las que, en cuanto a género artístico, todavía permanece anclado el rostro representado.

¹⁵ Ver en Didi-Huberman, G., *La imagen supervivente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Adaba Editores, 2009.

I Apolo y Dionisos. Un itinerario posible

1.1. La máscara de una divinidad extraña. Aproximación a Dionisos desde el contexto antropológico y la filosofía de Nietzsche.

Desde los orígenes funerarios, rostro y máscara han estado presentes como objetos de representación, siendo parte inmanente de la relación del difunto en su tránsito al más allá. Encontramos, de esta forma, una constatación de la identidad del fallecido, una representación del muerto que ha venido siendo descrito en diferentes autores como condición de *dobles* del difunto. En cambio, y como centro de estudio de esta investigación, la antigua civilización griega presenta un problema a este respecto, pues únicamente utilizó en excepciones, en casos aislados, como los que podemos encontrar en la arcaica civilización minoica (fig. 1). Sin embargo, para los griegos arcaicos, como para las diferentes culturas y civilizaciones de la antigüedad, las imágenes cumplían su función metafísica y curadora, siendo suficiente la talla tosca de

una figura o una losa para conferir y dotar de un fuerte simbolismo a la piedra, la arcilla o la madera; materiales que pasaban a ser el *dobles* psicológico, como veremos posteriormente, para el fallecido sobre el cual no se habían realizado los rituales funerarios. Pero también para evocar a un sujeto sobre el que se realizarán rituales de magia que están situados exclusivamente en el terreno de las pasiones, rituales que se ejercían sobre todo como conjuros amorosos, como también veremos en el caso de los *kolossoi*.

En cambio, sabemos que la pintura griega alcanzó una gran aceptación y admiración. Donde, a tenor de algunos de los pocos ejemplos encontrados, podemos aventurar un uso del retrato similar al que se ha realizado en el arte de Occidente. En este caso, y también en la escultura griega, podemos aventurarnos a hablar de ese *dobles* que nos obliga a preservar su imagen en la memoria —evidentemente idealizada en el caso de las esculturas—, y por tanto evocar su presencia. Teoría sobre la simbología del rostro que se viene enunciando desde el nacimiento de éste en cuanto a imagen. Aunque esta evocación también puede resultar de una voluntad de crear imágenes de la apariencia y, por tanto, de la vida misma, desde un instinto creador. De esta forma, el problema del retrato en la antigua Grecia se asemejaría a las aproximaciones realizadas desde nuestra contemporaneidad, siendo la relación presencia-ausencia una ecuación que solamente atañe, en esa unidad temporal de la transmisión, a la representación.

Curiosamente, la máscara en cuanto a *prósopon*, comparte junto a la imagen del rostro ese nexo simbólico que remite a la presencia-ausencia. Es, en definitiva, una representación de lo ausente, la superficie de una potencia o un mortal que no está o

simplemente partió, su apariencia —en cuanto a imagen— confinada en nuestra memoria presente y futura. Pero en el mundo simbólico de la mitología griega, estas afinidades entre la presencia y la ausencia tienen una estrecha relación con una potencia perturbadora, el último dios que llega al Olimpo, el bastardo de Zeus que representa lo humano y lo divino a la vez, lo terrible de la existencia y los placeres de ésta, la niñez y la vejez, lo femenino y lo masculino, la locura y el conocimiento. Resulta interesante, como decimos, la aparición de Dionisos, el dios que toma la apariencia, entre otras, de la *epidemia*. La potencia que dará lugar a la tragedia ática y quien hará posible la representación por medio de su unión con el otro dios de Delfos, Apolo.

Como decíamos, únicamente en Creta ha aparecido el uso de máscaras funerarias vinculadas a la cultura de los antiguos griegos. La relación histórica coincide en la influencia de Oriente y Egipto, y quizás esta influencia cultural afiance todavía más el papel de Dionisos, como también su aparición en el mundo simbólico de la antigua Grecia. Pero cabe apuntar que las epifanías de Dionisos toman siempre la forma de la máscara, y de esta manera, Dionisos será revisado por antropólogos como Vernant o Marcel Detienne, reconociendo en él al dios que conocerá las afinidades de la presencia y la ausencia¹⁶, o en el marco filosófico por Giorgio Colli¹⁷, que extraerá una

¹⁶ Detienne, M., *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001, pp. 26-27. También Vernant atribuye las artes de la presencia y la ausencia a Dionisos: *Mito y tragedia en la Grecia Antigua, Vol.II*, Barcelona, Ed. Paidós, 2002, p. 26.

interesante conexión ontológica entre la imagen y la potencia —¿cómo, en este sentido, no puede tener Dionisos una relación estrecha con la representación de las apariencias? Se presenta aquí un nexo simbólico entre la potencia y la representación que ya no es posible sino rastrear e intentar realizar una aproximación. Como venimos diciendo, no puede ser una coincidencia que en la isla de Creta, lugar donde la máscara funeraria tuvo alguna vez cierta praxis, será donde se origine el núcleo de la religión de Dionisos¹⁸. Por ello cabe destacar una de las formas en las que Dionisos llega a la totalidad del mundo helénico, y en concreto a Delfos. Pues llega, como nos cuenta Pausanias, en forma de *prósopon*, de rostro, de máscara tallada en madera de olivo:

Ahora voy a contar una leyenda lesbiana. Las redes de unos pescadores de Metimna arrastraron desde el mar un rostro hecho de madera de olivo. Éste ofrecía un aspecto algo divino, pero extranjero y no en la tradición de los dioses griegos. Los de Metimna preguntaron a la Pitia de qué dios o de qué héroe era este retrato. Ella les aconsejó que veneraran a Dioniso *Faleno*. Después de esto,

¹⁷ Colli profundizará desde la hermenéutica y la antropología a través de diversas obras, en las raíces mismas de las potencias de Delfos y su significado simbólico, es decir, en las potencias de Apolo y Dionisos, que fueron la base de las teorías estéticas de Nietzsche.

¹⁸ Sobre el origen del culto a Dionisos, cabe destacar los estudios de Karl Kerényi publicados en 1994 con el título de *Dionysos* [Edición española: *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998]. Estas investigaciones se centran en el origen del culto a Dionisos en la civilización minoica, detallando el crecimiento del dios desde los primeros orígenes hasta su llegada a la península helénica. Toro, serpiente, hiedra y vino son las máscaras de la potencia dionisiaca. Símbolos, además, de la civilización minoica.

los de Metimna guardan entre ellos la imagen de madera del mar y la honran con sacrificios y ruegos, y enviaron a Delfos la de bronce.¹⁹

La máscara, *prósopon* (πρόσωπον), una imagen de madera encontrada en el mar, la epifanía de un dios hallada por pescadores griegos, el *xoanon* (ξόανον), el cual «ofrecía un aspecto algo divino, pero extranjero», como nos cuenta Pausanias. De esta forma, aclarado el origen divino de la máscara, Marcel Detienne nos detalla el doble sentido de *xénos*, ya que extraño y extranjero no implica una procedencia no griega, no designa “al bárbaro de habla ininteligible”²⁰. Antes bien, la distancia que separa a dos ciudades será suficiente para producir el *xénos*, ya que esta distancia ocasionará diferencias en las formas que estas ciudades realizan sus asambleas, sus tribunales o sus sacrificios. Así, para que un extranjero sea llamado *xenós*, debe pertenecer al conjunto de hombres que comparten la misma sangre y la misma lengua, es decir, dentro de lo que constituye el mundo helénico. De esta forma, Dionisos ofrece al hombre griego la ambigüedad de lo *otro*, lo extraño, el *xénos*, pero en cualquier caso análogo, o como parte de sí mismo: la alteridad. Semejante porque es una deidad griega, un dios griego hablado y pensado en la distancia de las ciudades, en el desconocimiento de lo *otro* que

¹⁹ Pausanias, *Descripción de Grecia*, X, 19, 3. «τὸ ἀπὸ τούτου δὲ ἔρχομαι διηγησόμενος λόγον Λέσβιον. ἀλιεῦσιν ἐν Μηθύμνῃ τὰ δίκτυα ἀνείλκυσεν ἐκ θαλάσσης πρόσωπον ἐλαίας ξύλου πεποιημένον· τοῦτο ἰδέαν παρείχετο φέρουσαν μὲν τοι ἐς τὸ θεῖον, ξένην δὲ καὶ ἐπὶ θεοῖς Ἑλληνικοῖς οὐ καθεστῶσαν. εἶροντο οὖν οἱ Μηθυμναῖοι τὴν Πυθίαν ὅτου θεῶν ἢ καὶ ἡρώων ἐστὶν ἢ εἰκῶν· ἢ δὲ αὐτοὺς σέβεσθαι Διόνυσον Φαλλῆνα ἐκέλευσεν. ἐπὶ τούτῳ οἱ Μηθυμναῖοι ξόανον μὲν τὸ ἐκ τῆς θαλάσσης παρὰ σφίσιν ἔχοντες καὶ θυσίας καὶ εὐχαῖς τιμῶσι, χαλκοῦν δὲ ἀποπέμπουσιν ἐς Δελφοὺς.»

Cf. en Detienne, M., *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Detienne, M., *op. cit.*, p. 28.

supone a la vez una transmisión por semejanza. Dionisos es a la vez los dos límites opuestos, los extremos, es la unión de éstos y por lo tanto el inicio y el retorno.

Dionisos se afianza en lo mimético, en el artificio y en las apariencias. Como hemos indicado, antropólogos como Marcel Detienne o el propio Vernant atribuyen a Dionisos las afinidades y las artes de la presencia y la ausencia. Pero la importancia radica en su forma de presentación, por decirlo de alguna manera, pues llega al mundo micénico en forma de rostro, de máscara, de *xoanon* o imagen de madera. El rostro encontrado en el mar es aquí la llegada de lo *otro*, de lo extraño, del afuera que es a la vez parte de lo mismo. El primer nexo simbólico de la potencia se dará, por lo tanto, en forma de alteridad, a través de la apariencia y la representación, en forma de *prósopon*.

No podemos obviar la potente simbología de la antigua Grecia que renace tras la publicación en diciembre de 1871 de *Die Geburt der Tragödie. Order: Griechentum und Pessimismus*, redactada ese mismo año por Friedrich Nietzsche²¹, por el que tuvo que renunciar a su cátedra de Basilea. Así, la figura de Dionisos reaparece con una fuerza arrolladora a finales del siglo XIX. De la mano de Friedrich Nietzsche, la filosofía occidental y con ella la estética y el pensamiento en Occidente, sufrirán la sacudida de las hordas dionisiacas desencadenadas por un pensamiento que ya revela su

²¹ *Die Geburt der Tragödie. Order: Griechentum und Pessimismus* [Trad. de Andrés Sánchez Pascual, 1973, *El nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000]. El libro convierte a Nietzsche en un «intempestivo», aludiendo al mismo adjetivo con el que el propio autor se identifica. Del mismo modo, la razón por la que Nietzsche renuncia a su cátedra está llena de controversias. Sánchez Pascual explica que la aparición de *El nacimiento de la tragedia* «provocó un estupor tan grande, que durante largos meses la única respuesta al mismo fue un silencio de hielo» [“Introducción”, *El nacimiento de la Tragedia*, p. 8]. Este silencio fue roto finalmente por el «violento» panfleto de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, quien invitó a Nietzsche «a que bajase de la cátedra y abandonase la enseñanza universitaria» (Ibíd.).

fuerza latente en las reflexiones respecto al concepto de historia de Jacob Burckhardt²², profesor y mentor del joven Nietzsche.

Dionisos, encarnación de lo divino y lo humano, donde se difuminan ambos límites, estigmatiza desde ese momento la estética y la historia, la comprensión y la mirada del mundo, el cual deviene viejo y eterno, dispuesto a metamorfosearse y a instalarse en cada uno de los núcleos del pensamiento de nuestra cultura. Así, tanto Freud como Jung, analizarán el psicoanálisis desde una retrospectiva cultural, indagando en la hipótesis de una memoria latente en el inconsciente humano. Aparecerá, también, Aby Warburg²³, quien intentará demostrar la hipótesis del ciclo repetitivo y del *eterno retorno* a partir de mosaicos de imágenes de la Antigüedad e imágenes realizadas en el Renacimiento italiano (fig. 2), o el impulsor de un estallido constante de la historia, como lo fue Walter Benjamin. Ambos figuras claves para una revisión de la historia del arte que acontece en antropólogos e historiadores de la mano de Georges Didi-Huberman o Hans Belting, entre otros.

Aunque en términos nietzscheanos la figura de Dionisos no es exactamente un ente, una potencia a la que los griegos rindieron culto bajo diferentes misterios, como el de Eleusis, o religiones como el dionisismo o el orfismo. Para Nietzsche, Dionisos es

²² J. Burckhardt inicia una serie de hipótesis basadas en un ciclo repetitivo de la historia. Para ello, en una de sus obras analiza el Renacimiento italiano como ejemplo de retorno de la cultura clásica griega. BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004.

²³ Este inmenso volumen –formado por unas 2.000 imágenes dispuestas en 63 paneles forrados de tela negra– debía convertirse, mediante un desquiciado proceso de acumulación, en el símbolo nemotécnico de la civilización europea. Fotografías, reproducciones de libros y material gráfico tomado de periódicos y revistas eran situados por Warburg de modo que ilustraran una o varias áreas temáticas, desafiando el improbable paso lineal del tiempo.

una fórmula con la que determina la analogía entre la realidad-apariencia con la *phýsis*, con el mundo real. O lo que es lo mismo: todo aquello que fluye, se metamorfosea, todo aquello que deviene por el combate cuerpo a cuerpo. En el pensamiento de Nietzsche, todo aquello capaz de transmitir una empatía, un *pathos*, recibe el nombre de *dionisiaco*. Curiosamente, en *La gaya ciencia*, insinuará que en realidad se trata de un “pesimismo clásico”, objetando que su “oído rechaza la palabra *clásico*, la cual está ahora demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redondeada e irreconocible. Denomino a aquel pesimismo del futuro —¡pues viene!, ¡lo veo venir!— pesimismo *dionisiaco*”²⁴. Aun así, es interesante retomar a la potencia del Olimpo clásico, heleno. No en vano el joven Nietzsche toma de ésta la idea en la que profundizará y desarrollará todo pensamiento a lo largo de su vida. A este respecto, tal y como señala Jean-Pierre Vernant respecto a las manifestaciones dionisiacas de los griegos, podemos ver que las diferencias entre la fórmula nietzscheana y la potencia de la Grecia arcaica responden a cierto importante matiz, como hemos indicado, pues en el mundo de los olímpicos Dionisos encarnará la alteridad, la figura de lo *otro*, poniendo en entredicho el orden social, haciéndolo estallar revelando aspectos distintos de lo sagrado que pertenecen al afuera, a lo extraño y a lo desconcertante²⁵. Lo que Nietzsche toma de Dionisos, de la potencia sagrada, no será otra cosa que el significado de la existencia encerrado en el mito, el cual será utilizado por el filósofo en su plena fórmula filosófica: *transvaloración*.

²⁴ Nietzsche, F., *La gaya ciencia* [370], Madrid, Editorial EDAF, 2002, p. 398.

²⁵ Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 2009, pp. 69-70.

Será fundamental entender *El nacimiento de la tragedia* como un escrito pensado desde una metafísica de artista, tal y como el propio Nietzsche acuña. Por eso mismo es necesario atender siempre a la idea de imagen como representación y apariencia, que es para Nietzsche el lenguaje propio del mundo real. Es decir, la realidad es, en este libro, un sueño pensado por un acto creador, un sueño en imágenes de un mundo hecho imágenes —imágenes de imágenes— fundamentado en un supremo instinto creador, pues para Nietzsche, “toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error”²⁶.

1.2. La tragedia como centro matriz. El origen de la cultura.

En *El nacimiento de la tragedia*, el arte dionisiaco será confrontado al arte apolíneo, en la misma medida en que se contraponen la sabiduría dionisiaca y la filosofía de Sócrates-Platón. Esta contraposición deviene en problema para Nietzsche desde el momento en que la tragedia ática sufre una inversión a partir de las obras de Eurípides quien, para el filósofo, afecta al propio *pathos* de la puesta en escena, creando una escisión en la que, para el filósofo, el efecto artístico de la tragedia quedaría reducido o simplemente imposibilitado, a diferencia de las tragedias artísticas y su

²⁶ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 33.

efecto tónico que para Nietzsche contenían las obras de autores anteriores, como Sófocles y Esquilo²⁷.

La tragedia ática puso en escena a la muerte, también aquello más duro de la existencia, y los representó como una necesidad. Una necesidad de la *phýsis*, una necesidad eterna, como la acción misma de eternizarse, de *devenir*. Esto lo entendió el joven Nietzsche quien, influido por Kant y Schopenhauer, empezó a desarrollar uno de sus pensamientos más importantes a lo largo de sus escritos. La *voluntad de poder* y la visión trágica del mundo, con las que recorrerá con sus pensamientos e intuiciones cada una de las fibras que relacionan el arte con la *phýsis*, subordinándose, asemejándose, en un acto de repetición eterna, en una acción que crea *devenir*.

*Las creaciones del arte son el fin supremo de placer de la voluntad. La voluntad obtiene su deleite supremo en la tragedia griega porque aquí el horrible rostro mismo de la existencia estimula a seguir viviendo mediante excitaciones extáticas.*²⁸

En este sentido, la *phýsis* es un cúmulo de representaciones. Toda ella, toda su realidad, aparece en Nietzsche como el conjunto de formas y apariencias que son representadas en el mundo, creadas desde el dolor mismo de la existencia. Un dolor contradictorio, bipolar, dionisiaco, que es dolor y placer a la vez. Dolor de la propia

²⁷ Agustín Izquierdo analiza este tema en el prólogo escrito para la *Estética y teoría de las artes*, obra que recopila aforismos y anotaciones de Nietzsche relacionados con el arte y la estética. Nietzsche, F., *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, p. 39.

²⁸ F. Nietzsche, final de 1870-abril de 1871, 7 [27].

existencia, el cual no llegamos a sentir de una forma plena, sino a través de las propias representaciones, de las que formamos parte.

¿Es el dolor algo representado?

Sólo hay una vida, una sensación, un dolor, un placer. Sentimos por y bajo la mediación de las representaciones. Por tanto, no conocemos el dolor, el placer, la vida en sí. La voluntad es algo metafísico, el automovimiento de las visiones primordiales representado en nosotros.²⁹

Estos pensamientos se plasmarán en *El nacimiento de la tragedia*, como respuesta de una *phýsis* que hacía saltar por los aires aquella hegemonía de la historia lineal, en donde el arte era ya un presupuesto mismo, una condición misma de ésta definidos en los valores estéticos, antitéticos en Nietzsche, de lo apolíneo y lo dionisiaco, puesto que generaban las apariencias a modo de autolegislación, “como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma”³⁰, sin la mediación del artista, y en la que la propia naturaleza encuentra sus propias vías para satisfacer sus instintos artísticos.

Con el tiempo, esta oposición también se puede ver desde el punto de vista de lo clásico —del gran estilo— y de lo romántico. El estilo clásico nace, según Nietzsche, de la embriaguez y, por tanto, se origina mediante el proceso por el que el arte ejerce su dominio sobre el caos, como expresión de la intensidad de fuerza, de la potencia de la simplificación, de la plenitud, de la perfección, del efecto idealizante, de cierta idea

²⁹ *Ibid.*, 7 [148].

³⁰ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 48.

general de la semejanza: «Lo firme, poderoso, sólido, la vida que descansa extendida, potente —y oculta su fuerza».³¹

Por el contrario, es el descontento, la carencia, la escasez, lo que mueve a la creación en el romanticismo, en lugar de la plenitud, la riqueza, propia del estado estético de la embriaguez: «¿Es el arte una consecuencia de la *insatisfacción con lo real*? ¿O una expresión del *reconocimiento por la felicidad gozada*? En el primer caso, *romanticismo*; en el segundo, aureola de gloria y ditirambo (en suma, *arte apoteósico*)»³².

Pero lo que aquí se adivina, lo que se puede intuir es el desgarró por la *muerte de un origen*, que a los ojos de Nietzsche deviene en retorno; un origen oscuro y perdido en un tiempo que el filósofo cree poder atisbar. Un origen que deviene en su propia ley, también para el arte, para la existencia y la creación de arte. Lo que se expresa en él es la propia forma, la apariencia, siendo ésta para Nietzsche el propio resultado artístico, y en el arte romántico se renuncia a imponer una ley a la obra, de manera que la gran variedad de modos de expresión que ha desarrollado el arte moderno es, para el filósofo, totalmente inútil, pues lo que se ha perdido es justamente la ley que lo define: «¿Qué importancia tiene toda ampliación de los medios de expresión si lo que aquí se expresa, el arte mismo, ha perdido la ley para sí mismo?»³³.

³¹ Nietzsche, F., Final de 1886-primavera de 1887, 7 [7]. *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Madrid, Tecnos, 2006.

³² *Ibid.*, otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [114].

³³ *Ibid.*, primavera-verano de 1888, 16 [29].

Finalmente, lo que Nietzsche intentará será transfigurar —esa fórmula nietzscheana de la transvaloración— la esencia misma de un arte romántico y cristiano. Durante los importantes años en los que escribe *Aurora* y *Humano, demasiado humano*, durante el tiempo en los que la enfermedad toma protagonismo y rompe con el romanticismo de su juventud, también con Wagner, se impone el desarrollo de la tesis vislumbrada ya en su primera obra; la teoría del *eterno retorno* que acabará por dar forma al proyecto de Zaratustra. Y lo hará de una forma creadora, desde esa voluntad de vida que es para el filósofo motor de todo arte. Años más tarde, en las anotaciones que encontramos en sus fragmentos póstumos, Nietzsche escribirá:

«Es en última instancia una cuestión de fuerza: un artista extremadamente rico y de voluntad poderosa podría girar completamente todo ese arte romántico hacia lo antirromántico o —para emplear mi fórmula— hacia lo dionisiaco, del mismo modo en el que en manos del más fuerte todo tipo de pesimismo y nihilismo se convierte simplemente en un martillo y en un instrumento más con el que añadirse un nuevo par de alas».³⁴

Quizá sea ésta una cuestión fundamental a la hora de entender al propio Nietzsche cuando afirma que lo *dionisiaco* está presente, aunque oculto, en el arte de toda época. Que la imagen —y el propio rostro como representación— devenga en una especie de metamorfosis, más exactamente en *movimiento*; que sea susceptible de interpretación, que devuelva a la mirada —a esas visiones de lo representado— eternos retornos y reflujos; en definitiva, que todavía tenga una oportunidad de supervivencia en

³⁴ *Ibid*, otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [101].

el torbellino del tiempo. Estas cuestiones implicarán que posean cierto grado de transmisión, cierto *pathos*, quizás en base a una *ley natural*, una ley aplicada también al arte: desde la vida, desde la visión trágica del mundo y, ¿por qué no?, desde una metafísica del *mito* atrapada en la imagen, en el arte de su representación, o en la propia fisiología del arte desde su origen —lo que implica, además, una necesidad fisiológica de crear en el hombre. Esa es, desde nuestra reflexión, la intuición que de alguna manera se da en Nietzsche desde el inicio de sus pensamientos, el origen de la *imago* desde el dolor —o quizás cabría decir un dolor-pensado— como centro matriz de nuestra propia cultura, estableciendo una relación entre dolor e intuición, donde “no es posible sentir sin objeto, ser-objeto es ser-intuición. Ése es el proceso primordial. La única voluntad del mundo es al mismo tiempo intuición de sí: se contempla como mundo, como fenómeno”³⁵.

Pero desde este pensamiento, desde esta genealogía de la representación encerrada en la propia idiosincrasia de la tragedia ática, Nietzsche todavía profundiza más allá, y perfila, quizá sin ser totalmente consciente, una especie de ontología misma entre la realidad del *ser* y la apariencia, estableciendo una unidad indivisible e inmanente, que define al *ser* como algo que no puede ser pensado si no es, en definitiva, una *idealización* de la apariencia. Es decir, fruto de un pensamiento creador. Aparece aquí el ser como forma y como *rizoma*³⁶. Moldeable, modelable, plástico... que no

³⁵ Nietzsche, F., Final de 1870-abril de 1871, 7 [168]. *Fragments póstumos (1869-1874) Vol. I*. Madrid, Tecnos, 2010.

³⁶ Deleuze y Guattari establecerán una especie de principios que definen al rizoma en su *Rhizome (Introducción)*. La edición en castellano corresponde a: *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos, 2005.

puede ser pensado como *no-ser*, pues esto sería una especie de no-pensamiento. Más exactamente, de una aberración del pensamiento.

¿Cómo es posible el devenir de la apariencia? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser? Cuando la voluntad se intuye, tiene que ver siempre lo mismo, es decir, la apariencia tiene que *ser*, como el *ser*, justamente eterna, sin cambio. No se puede hablar de una meta, ni mucho menos de no alcanzar una meta. De este modo hay una infinidad de voluntades: cada una se proyecta a sí misma en cada momento y permanece idéntica a sí misma eternamente. No hay vacío, *la totalidad del mundo es fenómeno*, completamente, átomo a átomo, sin espacios intermedios. Pleno como fenómeno, el mundo es perceptible *sólo para la voluntad única. Ella no sólo sufre, sino que pare; pare la apariencia en cada mínimo momento, que como lo no real es también el no uno, lo no existente, lo que deviene.*³⁷

En este sentido, desde una perspectiva nietzscheana, una geneología de la imagen, de la representación, del rostro representado, únicamente puede ser entendida como *devenir*, siempre que tenga en sí mismo el carácter eterno de las voluntades que lo han creado, que lo han vuelto a representar. Es una función inmanente a la *vida* que toma directamente de la apariencia, como forma de ésta y semejante a ésta, la cual absorbe toda su existencia de una forma análoga, convirtiéndose en transmisora del dolor eterno, el dolor del parto de la apariencia como nueva realidad. Nietzsche es el filósofo de la filología. Sus estudios sobre la antigua religión griega indagan de una

³⁷ F. Nietzsche, *op. cit.*, 7 [168].

forma hasta el momento nunca sostenida por la Universidad y la academia alemana, y esto le costará su cátedra de Basilea.

La comprensión más o menos directa de los estudios filológicos de la religión y la primera filosofía griega abren la puerta a un pensamiento filosófico abierto a la multiplicidad y al devenir. A una constante e incesante actividad de representación y a un entendimiento del hombre como imagen o “fantasma” de los sueños de una potencia creadora. Incluso el hombre deviene, a través de su transfiguración, en una parte de lo múltiple de esa consciencia artística, donde “todo lo existente es *representación* de *doble* manera: primero, como *imagen*; después, como *imagen* de la *imagen*”³⁸, a partir de su teoría donde a cada átomo le correspondería su doble, o su alma. Así nos reencontramos con una de las leyes y enseñanzas encerradas en el contexto de la tragedia ática. En ella, el *pathos* que el griego experimenta deja constancia de la afirmación, del sí y del amor a las pruebas y fatalidades más duras del destino y de la voluntad caprichosa de los dioses. Para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, “la vida es una incesante producción de esa doble representación: sólo la voluntad *es* y *vive*. Lo único que hace el mundo empírico es *aparecer* y *devenir*”³⁹. La tragedia como representación es para el griego, y así lo entendió Nietzsche, un *doble* de la vida, una apariencia de la realidad, donde se reproduce constantemente un ciclo que retorna y que deviene, a su vez, en ley universal.

³⁸ *Ibid.*, 7 [175].

³⁹ *Ibid.*, 7 [175].

Recordemos en este punto al dios filósofo de Nietzsche, el cual materializa la representación a través de su dolor pensado, asentando las raíces ontológicas de la cultura misma a partir del nacimiento o la puesta en escena de la tragedia, la cual “se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico — éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor”⁴⁰.

Como dios de la ficción trágica, cabría presumir que las obras escritas durante el período dorado de la tragedia estuviesen dedicadas al dios de la máscara. El propio Nietzsche afirma que la tragedia tiene como protagonista al dios extraño, pues lo que el pensador llama dionisiaco es el *pathos* mismo de la tragedia. En este sentido, tanto Karl Kerényi como Vernant se esforzarán en señalar la extrañeza de los griegos ante la ausencia de una obra trágica que tuviese como protagonista al dios desestabilizador durante el período dorado de las representaciones áticas, alrededor del siglo V a.C. Ambos coincidirán en señalar el refrán griego que, ya en la época de Plutarco, aclara el hecho de que la tragedia, en el siglo I d.C., no fuese atribuida al dios de la máscara: “*Ouden pros ton Dionyson* (¡No tiene nada que ver con Dionisios!)”. Según Plutarco⁴¹, los espectadores de Frínico y Esquilo pronunciaron esta fórmula, desorientados, cuando comprobaron que se “desarrollaban en escena eso que da al espectáculo trágico su

⁴⁰ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 173.

⁴¹ Plutarco, *Quaestiones conviviales*, I, 5 (615 a). Cfr. en Kerényi, K., *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Editorial Herder, 1998, p. 228. Y en Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Vol. II, Barcelona, Ed. Paidós, 2002, p. 21.

especificidad y naturaleza propia⁴², que como señalaría Plutarco se trata del *mythos* a través de una narración ordenada que relata las leyendas de los héroes griegos, y el *pathe* (las pasiones), tratado con seriedad y moderación. ¿Dónde está aquí el dios de la manía? Kerényi todavía incide más en esta cuestión cuando afirma que no será el dios, como atribuía Nietzsche, sino Penteo quien protagoniza la temática de la tragedia ática. Entramos de lleno en las ambigüedades que presenta el mito, en una fenomenología de la religión que desborda un simbolismo pleno en el que, como constata Vernant en *Mito y sociedad en la antigua Grecia*⁴³, no es posible atender a través de la lógica del *logos*. No es posible el lenguaje binario, la ley de no contradicción filosófica, la verdad del sí o el no. Ya ni siquiera la verdad puede ser aquí un supuesto pensado. La potencia, la simbolización de ésta, lo sagrado de ésta, implica un movimiento, una transvaloración en sí misma, una regeneración constante que mantiene ligadas, de alguna manera, su trascendental sincronía con su esquiva diacronía.

⁴² Vernant, *op. cit.*, p. 21.

⁴³ Vernant analiza la problemática de lo simbólico en el mito desde aspectos de comprensión y lenguaje. El resultado implica una reflexión respecto a la utilización e interpretación en el uso de éste, problema que el propio Nietzsche analizó en capítulos como “La razón en la filosofía” *Crepúsculo de los ídolos; o como se filosofa con el martillo*, § 5. Para Vernant, el mito y sus simbolismos plantean problemas afines: «[...] El mito no se define únicamente por su polisemia, por el acoplamiento de sus diferentes códigos entre sí. Entre los mismos términos que distingue o que opone en su armadura categorial, introduce en el desarrollo narrativo y en la separación de los campos semánticos pasajes, deslizamientos, tensiones y oscilaciones como si los términos, al tiempo que se excluyen, se implicaran también en cierta manera. El mito pone, pues, en juego una forma lógica que podríamos llamar, en contraste con la lógica de la no contradicción de los filósofos, una lógica de lo ambiguo, de lo equívoco, de la polaridad. ¿Cómo formular, cómo formalizar estas operaciones de tanteo que convierten a un término en su contrario manteniéndolos separados desde otros puntos de vista? En conclusión, corresponde al mitólogo hacer pública esta carencia dirigiéndose hacia los lingüistas, los lógicos y los matemáticos para que le proporcionen el instrumento que le falta: el modelo estructural de una lógica que no sería la de la binaridad, la del sí o del no, una lógica distinta a la lógica del *logos*». [Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 219-220].

Cuando Nietzsche pretende que Dionisos está en lo *otro*, en *el otro*, está hablando de su significado primero, de la relación del sujeto con respecto a su posición ante el mundo, ante lo real y ante otros sujetos. ¿Qué provoca en él? Empatía, apetitos, desprecio, deseo, admiración, compasión... *com*-pasiones y afectos, en definitiva. Lo que se traduce no es una posesión en el *otro* de un ente metafísico en el que reconocernos, en el que consolarnos, sino un intercambio, una transmisión por semejanza, por empatía, por afectos, como la que se podía realizar en la tragedia ática a través del héroe. Ese héroe —ya estuviera simbolizado en él la figura de Dionisos o del sufriente Penteo— transfería, como hemos visto, la transmisión simbólica que se resume en la presencia y la ausencia, transmisión que pertenece a lo dionisiaco, pues en esta fuerza el espectador perdía la noción de sí y llegaba a la empatía con el héroe, desde el *pathos*, desde el poder de transmisión que el espectador ejercía y le relacionaba con el *otro*. Con respecto al sentido social y cultural de la tragedia, Teresa Oñate incide en que en estas manifestaciones artísticas se representaba la *diké*, la justicia divina, entendiendo *lo* divino como aquello que forma parte de la *phýsis*. El acto sacro de la tragedia griega no era otra cosa que escenificar la muerte, ponerla en escena, purificar de alguna manera la venganza y el rencor, “aliviar el miedo ante la muerte y el sentimiento de culpa del hombre, que no es todopoderoso y omni-responsable porque no es un sujeto absoluto, con libertad absoluta, sino un mortal”⁴⁴, empujado y zarandeado por el destino, el cual no está en sus manos y obliga a cometer acciones y situaciones injustas. Christoph Menke, en su ensayo sobre el juicio y la representación dedicado a la

⁴⁴ Oñate y Zubía, T., *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Madrid, Dykinson S.L., 2004, p. 137.

tragedia ática y su vigencia, afirmará que este sentido filosófico de la tragedia acontece a raíz de la “transmisión estética de la especificidad de su experiencia”⁴⁵.

Además, como indica Vernant, el culto de los griegos a Dionisos implica también los *teletai* y las *orgia*, los misterios y el culto al dionisismo, que serán *señalados* desde el arte experiencial de la tragedia, y las fiestas orgiásticas⁴⁶. Ello deviene en una relación directa con todo aquello que atañe al conjunto de lo *otro*: una relación con la muerte, con la vida, con la lucha que afecta al devenir y al concepto de lo eterno. Implica, también, la relación de *fuerzas* y *voluntades* que nos relacionan con eso *otro*, que hace al mero individuo ir más allá de su conocimiento por sí mismo y tomar, dar, recibir, aplastar y ser aniquilado, desde ese juego de empatía que insta a conocer en el *otro*, a través del *otro*, superando de esta forma el propio concepto del yo-uno basado en un *principium individuationis*, manipulado posteriormente desde el conocimiento del mundo a través del *yo*, introducido por la metafísica de Sócrates-Platón⁴⁷. De esta forma, Nietzsche constata el significado que tenían estos *teletai*, estos misterios, y la dimensión dionisiaca de las *orgia*, al descubrir en ellas un “significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración”⁴⁸. De esta forma, a través de estos cultos el dionisismo alcanza el éxtasis y el júbilo producido por el “desgarramiento de *principium individuationis*” como fenómeno artístico: “En la alegría

⁴⁵ Christoph Menke, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 116.

⁴⁶ Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 2009, p. 68.

⁴⁷ Sobre el enfrentamiento entre la sabiduría dionisiaca y la filosofía de Sócrates-Platón, El nacimiento de la tragedia ofrece a partir del capítulo trece una elaboración de la discusión filosófica de Nietzsche con el platonismo.

⁴⁸ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, [trad. de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 50-51.

más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible”⁴⁹.

La presencia del dios se manifiesta a través de la máscara. Y la mascarada no es siempre una *hierofanía* relacionada con Dionisos, o no exactamente relacionada. Las ambigüedades que presenta el dios implican una fragmentación de simbolismos los cuales le atañen y, a la vez, no lo hacen. El desconcierto de los griegos es comprensible si atendemos a la búsqueda en aquellos espectadores de la *tragodia* del siglo V a.C. de una locura divina que no aparece en las obras de Esquilo y Sófocles. En efecto, Dionisos no encarna “el autodomínio, la moderación o la conciencia de los propios límites”⁵⁰, filosofía teogónica que aparece en el trasfondo de la tragedia ática, la *diké* de la Grecia clásica, y que obviamente pertenece al culto delfico de Apolo. Dionisos no es el embajador de la estabilidad y el orden, sino el tránsito mágico a la alteridad y a la pérdida de sí mismo.

El contexto religioso y cultural que aparece en el pueblo ático respecto a la recepción y apropiación de las tragedias y su nexa con el dios sombrío es definido por Kerényi como “la mayor maravilla de la historia de la cultura”⁵¹. El rastro dionisiaco es difícil de encontrar claramente, ya que las tragedias se oponen a los espectáculos y danzas satíricas que se realizaban, también, durante las Grandes Dionisias⁵². Dionisos es

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua, Vol. II*, Barcelona, Ed. Paidós, 2002, p. 22.

⁵¹ Kerényi, *op. cit.*, p. 229.

⁵² Sobre el origen dionisiaco de las tragedias, tanto Vernant como Kerényi aportan datos al respecto en sus estudios sobre Dionisos. Jean-Pierre Vernant: “En busca de una locura divina”, *op. cit.*, pp. 22-25 y Karl Kerényi: “Los comienzos de la tragedia en Ática”, *op. cit.*, pp. 218-228.

sin duda una potencia que encierra en su simbolismo la complejidad de la hipóstasis y el problema de la transfiguración. Como hemos señalado, Kerényi apuntaba a Penteo como el héroe a quien estaban dedicadas las tragedias áticas. Vernant, a su vez, sigue de alguna forma el concepto de Nietzsche para configurar aquello que se denomina una *conciencia trágica*. Pero tanto si Penteo o Dionisos son el nexo simbólico de la tragedia, y de hecho ambos mantienen grandes vínculos en común, ambas figuras actúan desde el afuera en la escena de la tragedia, ya que ambas figuras, al poner al héroe en tela de juicio, ejercen de *pathos*, de transmisión ante el hombre griego, quien se descubre a sí mismo como problemático⁵³. Por lo tanto, la relación dionisiaca con el espectador griego sería, como apuntamos, el *pathos* de la propia tragedia. Si el Dionisos sufriente de Nietzsche se llamó, como apunta Kerényi, una de las víctimas, el propio Penteo: *hombre sufriente*, tanto como héroe o espectador griego de la tragedia, que pone en cuestión las fuerzas de las potencias sagradas, “sólo un enemigo del dios y al mismo tiempo su víctima podía llevar ese nombre”⁵⁴. Es decir, únicamente el hombre trágico pone en cuestión las fuerzas divinas, pues ya mira a la *phýsis*, a la sabiduría propia de la naturaleza, mientras que sufre, a la vez, el accidente del devenir, la ironía de lo trágico.

⁵³ Vernant, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ Kerényi analiza el problema del héroe trágico que, contrapuesto al dios de la locura, ocupa de alguna forma la presencia de Dionisos. En este sentido, Kerényi expone el problema de la siguiente forma: «Era el Penteo del mito tebano; lo perseguían como si fuera una liebre, y las mujeres dionisiacas —entre ellas su propia madre— lo desgarraban como si fuese un león. Así se elaboró el tema primigenio trágico en las *Bacantes* de Eurípides, casualmente la última obra del más joven de los trágicos. Antes que él, Esquilo se ocupó dos veces del tema: en una ocasión en su *Penteo* y en otra, en su tetralogía, la *Licurgía*, en la cual se castigaba a otro enemigo de Dionisos, el rey tracio Licurgo, y —para exacerbar lo trágico— también a un aparente enemigo del dios, Orfeo». Kerényi, *op. cit.*, p. 227.

La vinculación de Dionisos con la tragedia reaparece aquí como un aspecto estético que incumbe a la historia de la mirada. De esta forma, el joven Nietzsche hace hablar a la naturaleza misma, bajo la influencia de la potencia dionisiaca, interpelando, de paso, y poniendo en cuestión uno de los prejuicios filosóficos más desarrollados desde Platón y el cristianismo:

«¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!».⁵⁵

Nietzsche proclama a Dionisos el dios de las apariencias. Su *pathos* en escena, la sensación y las emociones con las que el héroe trágico actúa desde un más allá en la actualidad del griego del siglo V y la Atenas de la antigüedad, sumerge al espectador de las tragedias en la fórmula por la que aparece una genealogía de la imagen. Desde la propia antropología, Vernant señala la fórmula de la presencia-ausencia, la cual impregna la tragedia con toda la potencia de una narrativa representada, donde la palabra de Apolo toma protagonismo y cada uno de los códigos de la literatura clásica marcan y designan el contexto religioso y social con el que los griegos contemplan y experimentan el mundo que les rodea, mostrando personajes y sucesos desde una actualidad del espectáculo la cual se reviste de todas las circunstancias y aspectos que el espectador encuentra en la vida real, siendo cada uno ellos conscientes de la inexistencia de los héroes y los dioses representados, quienes al ser puestos en escena,

⁵⁵ F. Nietzsche, "Prólogo a Richard Wagner", *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 144-145.

ni están ni sería posible que estuviesen presentes, ya que estos héroes y dioses pertenecen a un más allá inaccesible, a un mundo que ya no existe.

De esta forma, la presencia del actor en la obra trágica es siempre la máscara de una ausencia en la realidad del pueblo de Ática. Del mismo modo que el juego de intrigas y emociones conmueven al espectador, no por ello deja de reconocer que se trata de una representación ilusoria —en una palabra, mimética. La tragedia ática descubrirá y abrirá un nuevo espacio en la cultura griega, donde lo imaginario es sentido y entendido como creación y artificio⁵⁶. Pero si hacemos caso a Aristóteles en su análisis de la tragedia realizado en *Poética*, y a pesar de las apariencias y los engaños ilusorios, el filósofo encontrará mayor realidad en las representaciones trágicas que en los antiguos relatos narrados de las historias representadas. De este modo, Vernant contribuirá a atribuir a Dionisos la facultad de simbolizar la presencia-ausencia a través del reino natural de las apariencias. Un reino que consiste en desdibujar constantemente los límites entre lo ilusorio y la realidad, asistiendo a la puesta en escena del más allá, trayéndolo consigo al mundo real. De esta forma, el rostro del dios nos sonríe, ambiguo y enigmático, desde la escena que aparece como juego, desde la ilusión del teatro y su representación instaurado por la tragedia en la vida cívica y cultural del Ática⁵⁷.

No podemos obviar, a estas alturas, la relación expuesta con la representación del *prósopon*, cuya apariencia como máscara nos sumerge, también desde una

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 27.

⁵⁷ *Ibíd.*

experiencia estética, en la ambigüedad y la complejidad de un simbolismo que tiende a la transfiguración y cuya ley natural es la hipóstasis. Allí donde el mito parece estar presente da lugar, a su vez, a formas y potencias que están y no están relacionadas. Dionisos procede desde las apariencias porque no entiende una realidad sin éstas. Y será a través de la representación, del acto de mimetizar, de ponerse en la piel de lo *otro*, donde la potencia excede los límites de la comprensión, donde configura el juego de la metamorfosis, de la transvaloración y del movimiento, y accede de esta forma a las figuras que están y no están en relación con el dios. Como dios de la máscara, excede a esta superficie del *prósopon* para entrar de lleno en el juego de la mascarada y de lo ilusorio. Donde parece que se manifiesta, no está sino como contrapunto, como ausencia de lo que parece evidente, pero inevitablemente inmanente.

1.3. Aproximación al simbolismo apolíneo

Si bien nos hemos aproximado al concepto de lo dionisiaco y su importancia simbólica en la estética de las artes, no debemos obviar el aspecto antitético, así definido por Nietzsche, que complementa la sabiduría de Dionisos y hace posible el *milagro* de la tragedia ática. Se trata de la figura de Apolo, que en el pensamiento

nietzscheano puede permanecer todavía bajo la interpretación racional de la Grecia clásica.

Apolo es, sin lugar a dudas, el dios más venerado en la antigüedad griega. El constructor de templos, de murallas, de ciudades. Apolo será el asentador de civilizaciones. Un dios temido y venerado por igual, tanto por los mortales como por los demás inmortales con quienes comparte su lugar en el Olimpo. Apolo es presentado en los Himnos homéricos como “el que hiere de lejos, a quien temen los mismos dioses cuando anda por la morada de Zeus; pues tan pronto como se acerca y tiende el glorioso arco, todos se apresuran a levantarse de sus sitios”⁵⁸. Presentado así junto a los olímpicos, intuimos la desmesura de una deidad a la que Nietzsche quizás continuaba viendo únicamente desde un modelo socrático, “*el Resplandeciente*, la divinidad de la luz”⁵⁹, el cual “domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía”⁶⁰, un Apolo al que Marcel Detienne describe como la deidad “en la epifanía de su fuerza, de su poder, incluso de su brutalidad”⁶¹.

Giorgio Colli dedicó su ensayo *El nacimiento de la filosofía* al simbolismo de Apolo y Dionisos, centrándose en la importancia del primero que tuvo lugar en la antigua Grecia, y al que Nietzsche había dejado a un lado. Así, en el inicio de este ensayo, muestra una primera aproximación a la importancia oracular donde la mántica y la adivinación parecen estar estrechamente unidas a los orígenes de la sabiduría y los

⁵⁸ *Himnos homéricos*, III, 1.

⁵⁹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 44.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Detienne, M., *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 21.

sustratos de nuestra cultura. Para Colli, “los orígenes de la filosofía, y, por tanto, de todo el pensamiento occidental, son misteriosos”⁶². Colli analiza los orígenes del pensamiento griego, establecidos en los textos y fragmentos de figuras como Tales y Anaximandro, que nos sitúa en una época anterior a Sócrates, entre los siglos VI y V a.C., determinando que en cuanto a lo que entendemos por filosofía, sus orígenes están más próximos a nosotros. Será Platón quien “contempla con veneración el pasado, un mundo en que habían existido de verdad los «sabios»”⁶³, quien establece la diferencia entre la «sabiduría» de los orígenes y la filosofía, o «el amor a la sabiduría», donde por otra parte, todo su desarrollo posterior no será otra cosa que una continuación de la dialéctica introducida por el mismo Platón. Esta aclaración parece evidenciar una ruptura o escisión entre la sabiduría y la filosofía, una escisión que se dio ya con anterioridad a Platón y Aristóteles, pues desde sus orígenes, la tradición de la sabiduría había sido en gran parte oral, por lo que había quedado oscurecida y velada por la lejanía de los tiempos, y transformada o atenuada por el propio Platón, quien ya introduce su dialéctica en su intento de aspirar y recuperar los orígenes de la sabiduría.

Esa extensión temporal, como hemos indicado, incluye la llamada época presocrática, la de los siglos VI y V a.C., pero como señala Colli, el origen más remoto se nos escapa, y no queda otra aproximación que acudir a las tradiciones poéticas y religiosas de la Grecia arcaica, aunque su análisis no puede ser sino interpretado desde la filosofía. De esta manera, Colli acude a “una interpretación del tipo de la sugerida por

⁶² Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 13.

⁶³ *Ibíd.*

Nietzsche”⁶⁴ para encontrar en el origen de la tragedia —fenómeno que ofrece la documentación suficiente para analizar y comparar la era presocrática— los aspectos que en su conjunto, a través de sus imágenes y sus conceptos, puedan ser extraídos como símbolos con los que poder interpretar aquella remota era de la sabiduría. En nuestra anterior aproximación a Dionisos, y en este ámbito documental de la tragedia, hemos ido extrayendo algunos de esos conceptos que nos aproximan al símbolo y a la comprensión de uno de los rostros de esos dioses que acontecen en la sabiduría griega, en cuya génesis prevalece el culto establecido en Delfos.

Efectivamente, Colli sabe de la preeminencia de Apolo, la cual es más importante y significativa que la esfera del conocimiento en Dionisos: “si acaso hay que atribuir a otro dios el dominio sobre la sabiduría ha de ser al de Delfos”⁶⁵, sentando así el dominio sobre el oráculo y la sabiduría que se manifiesta en el templo, donde los griegos acuden en busca de la *episteme*, el conocimiento:

Sabio no es quien cuenta con una rica experiencia, quien descuella por la habilidad técnica, por la destreza, por la astucia, como lo era, en cambio, en la era homérica. Odiseo no es un sabio. Odiseo es quien arroja luz sobre la oscuridad, quien desata los nudos, quien manifiesta lo ignoto, quien precisa lo incierto.⁶⁶

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

Para la civilización arcaica, como sigue explicando Giorgio Colli, Apolo es el símbolo a quienes los griegos rinden culto a través de lo que denomina como una “celebración de la sabiduría”⁶⁷. Apolo es aquí el ojo que penetra para conocer el futuro del hombre, a quienes los griegos acuden para adquirir la sabiduría que se imparte en Delfos, para quienes representaba el conocimiento y el máximo valor de la vida. De esta manera, la adivinación alcanza en Grecia la exaltación del símbolo más alto, el símbolo decisivo que hará expresarse al poder como forma de conocimiento. En toda la Hélade se alzarán templos a Apolo, donde se establecerá un culto al oráculo que tendrá una gran relevancia en la vida pública y política de los griegos. Colli destaca el aspecto teórico que va unido a la adivinación, la cual se produce a través del conocimiento del futuro y su manifestación, es decir, la comunicación de lo que éste revela:

Eso se produce a través de la palabra del dios, a través del oráculo. En la palabra se manifiesta al hombre la sabiduría del dios, y la forma, el orden, la conexión en que se presentan las palabras revela que no se trata de palabras humanas, sino de palabras divinas.⁶⁸

Aparece aquí la exterioridad de la potencia, su ambigüedad, la oscuridad en la que se manifiesta, la incertidumbre y la complejidad que ofrece al descifrar su conocimiento. Apolo conoce el futuro, el porvenir del hombre, a quien manifiesta su

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 16.

⁶⁸ *Ibíd.*

palabra con un ingrediente de perversidad y crueldad, ya que parece no querer que se comprenda. Heráclito, en su sabiduría, dirá de esta exterioridad del dios: “El soberano, cuyo oráculo es el que está en Delfos, no dice ni oculta, sino que señala”⁶⁹. De esta forma, Colli concluirá que Nietzsche se ocupa insuficientemente de la potencia de Delfos, para quien, como hemos indicado anteriormente, parece representar de alguna manera la idea de antítesis con Dionisos, a través del concepto que la tradición y la modernidad habían prefigurado en el dios. Tal y como hemos apuntado, Nietzsche únicamente tuvo presente la interpretación moderna de esta potencia a quien se le atribuyen las artes, y es a la vez el portador de la luz y del esplendor solar. Efectivamente, el conocimiento atribuido a Dionisos pertenece más bien a los seguidores de Eleusis, a través de la iniciación a unos misterios que radican en una visión mística y purificadora, a la que se llega despojándose de toda condición individual, algo a lo que Colli considera como un presupuesto del conocimiento, antes que el conocimiento propiamente dicho. Éste se manifiesta, junto a la sabiduría, mediante la palabra que se pronuncia en Delfos, siendo Apolo quien poseerá a la sacerdotisa, y no Dionisos, como Nietzsche parece insinuar en más de una referencia oracular. Marcel Detienne añadirá algo más al aspecto preeminente de la sabiduría del oráculo y el ímpetu fundacional de Apolo, puesto que las preguntas planteadas al oráculo iban dirigidas siempre a Febo, y “a ningún consultante se le ocurriría plantearse las a Dionisos”⁷⁰, cuya presencia en Delfos acontece en el momento en el que

⁶⁹ Heráclito, [93], VVAA, *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 131. Cfr. Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰ Detienne, M., *op.cit.*, p. 265.

Apolo deja el lugar. Dionisos despierta tras su hibernación, y aunque también representa aspectos de la mánica, ninguna palabra suya será pronunciada en el oráculo de Apolo.

Volviendo a ese aspecto de Apolo olvidado en Nietzsche y rescatado por Giorgio Colli, se nos mostrarán otros aspectos de la potencia en la epistemología de las investigaciones filológicas y antropológicas, las cuales amplían su significación, conectando a la deidad con la esfera de la sabiduría presocrática. Y en esa epistemología, como bien apunta Colli, encontramos “un ingrediente de terribilidad, de ferocidad”⁷¹. De nuevo, el mito se nos presenta en la ambigüedad de su esencia, su propia contradicción como parte de sí mismo. Marcel Detienne también advertirá de la ambigüedad de Apolo, ya que es el dios de la noche y el día, que en su metáfora literal nos previene sobre su polaridad. Ayudado del arco y la lira, ambos objetos son uno, y en sus tensiones se comprende el ensamblaje por oposición, tal y como nos confirma Heráclito⁷². Procede silencioso, cruel, sediento de sangre y de sacrificios, en cada uno de los altares que él mismo se encargará de levantar. Si la piedra erecta constituye una señal que nos obliga a recordar, Apolo está en el origen, conformando el primer nexo de unión y memoria, estableciendo los límites y sin dejar de recordarnos desde su alejamiento el abismo que existe entre la raza humana y los dioses que habitan el Olimpo⁷³.

⁷¹ Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 18.

⁷² “No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y el de la lira” Heráclito, [51], *op. cit.*, p. 132.

⁷³ Detienne, M., *op. cit.*, p. 22.

La propia etimología de Apolo está en sí misma llena de ambivalencias, donde encontramos diferentes significados que apuntan a cada uno de los atributos del dios. En el *Crátilo*, Platón indica algunas de estas acepciones: «sincero» (*haploûs*), «constante disparador» *aeî bállōn*, «purificador» *apolouíōn*⁷⁴. Pero esta última acepción, suavizada y alterada por Platón, simplificada, nos indica la relación con el verbo *apóllymi* (ἀπολλυμι) y *apolouíōn* (ἀπολλύων), cuyo significado literal no es otro que hacer perecer, aniquilar, destruir, matar; ante el cual los griegos todavía temían y al que Platón intenta restarle importancia. Sólo así es comprensible la significación apolínea con la idea de belleza, verdad y luz solar que se desprende en la filosofía platónica y que encontrará su paralelismo y su mayor difusión en las raíces cristianas y los posteriores escritos teológicos del neoplatonismo. Así pues, ante esta violencia hallada en el término mismo de Apolo, Colli argumentará la ferocidad y la crueldad del dios citando el comienzo de la *Ilíada*, donde aparece la figura del dios lanzando sus flechas desde la distancia, causando “enfermedad y muerte en el campo de los aqueos”⁷⁵. La cólera del dios se presenta en el campamento griego en forma de peste, donde “sin pausa ardían densas las piras de cadáveres”⁷⁶. Homero describe a Apolo en su *mênis*, en su cólera, como “semejante a la noche”⁷⁷. Expresión que también vuelve a aparecer en la *Odisea*, describiendo a Heracles con el arco tensado⁷⁸. ¿Acaso no debemos evocar aquí a la

⁷⁴ Platón, “Crátilo [406a]” *Diálogos*, vol. II, Madrid, Editorial Gredos, 1983, p. 403.

⁷⁵ Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁶ Homero, *Ilíada*, I, 52-53. [Trad. Emilio Crespo] Madrid, Editorial Gredos, 2010, p. 31.

⁷⁷ *Ibíd.*, I, 46-47.

⁷⁸ Homero, *Odisea*, XI, 606. [Trad. José Manuel Pabón] Madrid, Editorial Gredos, 1993, p. 283.

diosa Noche, terrible y cruel? El mismo Apolo se encargará de traer a las diosas Muerte y Disputa⁷⁹, hijas de la Noche, tal y como nos señala Hesíodo en la *Teogonía*⁸⁰.

Marcel Detienne nos acerca la *hybris* de Apolo, la desmesura de un dios que presenta la incógnita y el interrogante ante su cólera y su relación con la sabiduría y la adivinación. “Dios del arco, dios nocturno. Su rostro tiene el color de la muerte y sus flechas matan tanto a los animales como a los humanos”⁸¹. Establecerá en Delfos su templo más importante, junto a Dionisos, donde ocuparan el centro de la cultura griega. Pero, durante el viaje efectuado por Apolo a Delfos, irá demostrando su desmesura, su alejamiento. A la vez que funda y crea, la potencia se muestra cruel y violenta. Apolo parte de Delos y hace escala en Atenas. Giorgio Colli resalta su duplicidad, ante este juego y su arbitrio: “la alternativa de una acción hostil y una acción benévola sugiere el juego más que la necesidad”⁸². Detienne cita a Esquilo, quien garantiza en el prólogo de las *Euménides* que “el dios atraca en las orillas del Palas, allí encuentra una escolta y brillantes honores. Los hijos de Hefesto le abren camino, domestican para él el suelo salvaje”⁸³. Estos hijos de Hefesto que abren el camino a Delfos son los portadores de la doble hacha, símbolo de los sacerdotes del templo, lo cual indica a Detienne “la violencia de la roturación necesaria para acondicionar el espacio, para *civilizarlo*, para

⁷⁹ *Ilíada*, I, 8-10.

⁸⁰ Hesíodo, “Teogonía” 212-226, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. [Trad. Aida Martín Sánchez y M^a Ángeles Martín Sánchez] Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 39. Cfr. Marcel Detienne, *op. cit.*, p.

⁸¹ Detienne, M., *op. cit.*, p. 45.

⁸² Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 49.

⁸³ Esquilo, *Euménides*, 10-14. Cfr. Marcel Detienne, *Ibíd.*

poner los cimientos”⁸⁴. Algo que no es de extrañar si atendemos a una de las versiones del mito, la cual nos dice que el santuario de Delfos, fundado por los cretenses, pertenecía a la Madre Tierra y “Apolo robó el oráculo [...] después de matar a Pitón”⁸⁵, dejando a sus sacerdotes Pagaso y Agieo que establecieran allí su culto. Incluso su palabra en el oráculo parece ascender desde la oscuridad de la tierra, manifestándose en la posesión inefable de la Sibila, “en su desvarío inconexo”⁸⁶, de cuya voz salen preceptos como «nada en exceso» o «conócete a ti mismo». Colli profundiza en esa duplicidad de Apolo al advertir, de esta forma, que aquello que el dios está indicando a quien busca la sabiduría es la desmesura ilimitada de la esfera de lo divino, una esfera que abarca la locura insondable, el capricho del arbitrio, arrogante y carente de necesidad, pero su manifestación a través de la pitonisa señala una esfera humana que precisa la moderación, el control y el conocimiento de los límites, la necesidad de racionalidad y su comprensión.

Desde los primeros pasos del dios, nacido en Delos de una madre loba, se trazan los caminos donde la potencia circunscribe los altares, delimita santuarios, cimenta templos consagrados en su nombre y divide territorios que rodea de murallas. Son los caminos que presentan al dios sacrificador, cuchillo en mano hasta tomar posesión del templo oracular. El dios matarife, asesino de su enemigo y cómplice, Apolo conoce la *manía* y la huida enloquecida de quien derrama la sangre humeante de sus víctimas. Apolo es quien decide abrir o no los caminos en la palabra, señalando, indicando, nunca

⁸⁴ Detienne, M., *op. cit.*, p. 27.

⁸⁵ Graves, R., *Los mitos griegos*, vol. I. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 236.

⁸⁶ Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 49.

diciendo ni ocultando. Es el dios que reina sobre lo puro y lo impuro, siempre joven, el que más se adentra en la oscuridad de la noche. “Su arte extremo no es purificar, sino construir lo puro con lo impuro”⁸⁷, no en vano es el fundador de la escultura, pues desde lo más informe mostrará cómo abrir un camino sin memoria, para crear una nueva pureza que intenta y desea considerarse, como el dios, eterna y duradera.

Una imagen simbólica de Apolo que sin duda ha sido ampliada y modificada. Si bien Nietzsche pensaba que la *manía* corresponde exclusivamente a Dionisos, limitando la locura al concepto de embriaguez o éxtasis dionisiaco, Colli destaca que en el *Fedro* de Platón, el propio filósofo sugiere la afinidad entre Apolo y Dionisos en el terreno de la *manía*, donde ambas potencias complementan el concepto de locura como atributo divino⁸⁸. Tal y como describe Colli, desde el principio en el *Fedro* se revela la relación de la *manía* y Apolo con toda claridad, distinguiendo en esta relación hasta cuatro tipos de locura: la profética, la misteriosa, la poética y la erótica. Para Platón, según extrae Colli, la locura profética y la misteriosa están, ambas, inspiradas por Apolo y Dionisos. Platón situará la *manía* profética en primer plano, “hasta el punto de que, para Platón, el testimonio de la naturaleza divina y decisiva de la «manía» es el hecho de que constituya el fundamento del culto delfico”. Colli resalta el hecho de que Platón apoyará este pensamiento con una etimología, ya que la *mántica*, o el arte de la adivinación, deriva de la *manía*, la cual es su expresión más auténtica. Juntos “abarcaban completamente la esfera de la locura”⁸⁹ —que ya es para Colli la matriz de la

⁸⁷ Detienne, M., *op. cit.*, p. 261.

⁸⁸ G. Colli, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁹ *Ibíd.*

sabiduría—, comparten la máscara del *purificador*, pero mientras que la locura de Apolo, de la que fue víctima por su propia violencia y desmesura, purifica a través de la palabra y el conocimiento, la *manía* dionisiaca enviada por la furia de Hera invita a quien se acerca al dios a pertenecer a un grupo de iniciados en ritos ocultos, a penetrar en la inmediatez de la vida a través de los placeres del vino y conocer únicamente al dios por medio del acceso a sus misterios.

1.4. Enigma y visiones. Apariencia y embriaguez.

Volvamos al trasfondo que fundamenta el simbolismo apolíneo y dionisiaco elaborado por Nietzsche. En el caso de Apolo y la embriaguez apolínea, la preocupación fundamental en el filósofo no será otra que la estética. Una estética que se funda desde la embriaguez y en la *manía*, y cuyos imperativos morales trascienden la estética y el

pensamiento de su época. Así, en *Incursiones de un intempestivo*, Nietzsche enfatiza al señalar:

¿Qué significan los términos antitéticos apolíneo y dionisiaco introducidos por mí en la estética, concebidos ambos como embriaguez? –la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que este adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo.⁹⁰

Si bien la preeminencia de Apolo no parece ser tratada en Nietzsche a la hora de profundizar en el origen de la sabiduría griega, la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco no aparece aquí como un combate entre los valores estéticos de orden y caos, lo bello y lo horroroso o entre lo bueno y lo malo, como parece seguir siendo entendido en muchas de las facetas teóricas del arte contemporáneo, sino que, a razón de lo que el propio Nietzsche explica, esta oposición de orden estético deviene prácticamente en una complementación. Apolo, a quien Nietzsche atribuye la excitación del ojo y la fuerza de lo visible, aparece como el dios de las apariencias y, en cuanto tal, rige las manifestaciones artísticas que son fundamentalmente visuales. La manifestación apolínea es entendida como esencialmente visionaria. De aquí la complementación con

⁹⁰ Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos* [Trad. Andrés Sánchez Pascual] Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 98.

Dionisos, quien posee la fuerza necesaria para hacer surgir la multiplicidad, la complejidad, el ritmo y la vitalidad que requiere la escenificación de lo trágico. De alguna manera, ante la lejanía advertida en la desmesura divina de Apolo, Dionisos acerca la tensión de los opuestos, en Dionisos encuentra el hombre más fácilmente un nexo de semejanza. Dionisos es quien se encarga no solamente de enlazar, a través de los afectos, a través del *pathos*, lo humano y el más allá, lo invisible, la ausencia que brota en escena, sino que su energía es la que esencialmente hace posible toda representación plástica. Ese estado de embriaguez anterior a la realización de la obra, la fuerza que diluye al individuo en ese otro algo, es en Nietzsche un factor fundamental de la embriaguez dionisiaca, capaz de desencadenar lo plástico, lo visible, las apariencias y la nueva dimensión de la *manía* y la *hybris* apolínea que hemos podido ampliar anteriormente.

De esta manera, podemos acercarnos a la imagen, a la apariencia y lo visual con una nueva perspectiva abierta desde la tensión de esos extremos opuestos que son Apolo y Dionisos, y que a la vez se complementan. El conocimiento dionisiaco y la sabiduría de Apolo lanzan desde su estética trágica, desde su estética del devenir, el equivalente a lo que bien puede pertenecerles de suyo: el desafío del enigma. Como en el juego, el oráculo de Delfos impondrá al hombre la moderación, mientras que los dioses que lo habitan son temidos y conocidos por su desmesura. En su epifanía, la Sibila exhorta al griego a controlarse, mientras que Apolo se manifiesta a través de un *pathos* sin límite, y Dionisos infunde la locura como un arrebató entre los griegos que no acceden a reconocerlo como deidad, a quien no se deja llevar a sí mismo por la experiencia trágica

y placentera de la vida. Desde esta ambigüedad de los dioses delficos, Apolo “desafia al hombre, le provoca, lo instiga a desobedecerle”⁹¹, y no puede haber mejor compañero para este desafío que su hermano Baco, el dios del vino, quien empuja a lo *otro*, a la disolución y a perderse a sí mismo. Ante el pavor de la respuesta oracular, se abre el abismo entre lo humano y lo divino. Sin duda, se señala la carga de hostilidad que conlleva el enigma a través de la palabra de Apolo. Esquilo así nos lo hace llegar desde un pasaje de *Prometeo encadenado*: “Te diré claramente todo lo que tú deseas saber, sin andar entretejiendo enigmas, sino con palabras sencillas, como es justo que hablen los amigos. Estás viendo a Prometeo, el que dio a los mortales el fuego”⁹². Dada la violencia que emerge desde la oscuridad del enigma, Colli da por hecho la escisión, ya desde épocas remotas, entre el enigma y la sabiduría, por lo que cita como ejemplo más celebre el mito tebano de Esfinge, enviada a Tebas y de aspecto híbrido y tenebroso, la cual simboliza la combinación entre la animalidad feroz y el hombre. El arma utilizada contra la hostilidad del enigma será la sabiduría, y la lucha deviene en un combate a muerte. Quien no resuelva el enigma será degollado o devorado por Esfinge. Solamente Edipo se enfrentará victorioso ante el híbrido, que se precipitará tras su derrota en el abismo. La conexión entre el enigma y la crueldad hostil del oráculo se cita desde el testimonio más antiguo del mito, en uno de los fragmentos de Píndaro, que Colli recoge

⁹¹ Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 53.

⁹² Esquilo, “Prometeo encadenado”, 609-612. *Tragedias*, [Trad. B. Perea] Madrid, Biblioteca Gredos, 2006, pp. 350-351. Cfr. Giorgio Colli, *op. cit.*, pp. 53-54.

de nuevo como ejemplo: “El enigma que resuena desde las feroces mandíbulas de la virgen”⁹³.

El enigma deviene así en la imagen surgiendo desde la oscuridad más arcaica, desde la crueldad más feroz de una deidad cuyas sombras han salido a la luz para cuestionarnos sobre sus máscaras, su símbolo estético y su alejamiento divino, el cual se manifiesta en la estética a través de la imagen, y sobre todo, del entendimiento de lo que significa aquí la importancia de Apolo y su nexos con la adivinación y la sabiduría. Nietzsche sabía de una de esas vías por las que Apolo era, a través de «la fuerza de ver visiones», la máscara misma del conocimiento. Si bien Colli rastrea el vínculo de la adivinación apolínea por medio de la palabra, Nietzsche dejaba abierta la segunda vía por la que el griego arcaico accede a la sabiduría. Heráclito, amante de los enigmas, nos lo indica en dos ocasiones: “Un hombre en la noche prende para sí una luz, apagada su vista, y, vivo como está, entra en contacto con el muerto al dormir. Despierto, entra en contacto con el durmiente”⁹⁴. El segundo fragmento viene a ser tan oscuro como el anterior: “Muerte es cuanto vemos despiertos; cuanto vemos dormidos, visiones reales”⁹⁵. Si atendemos a la adivinación como el acceso al conocimiento y la sabiduría, la *fuerza de ver visiones* que Nietzsche atribuye en Apolo aparece con claridad en estos fragmentos de Heráclito. Atendiendo a los textos fragmentados del sabio de Éfeso, ante su interpretación oscura y en su profundidad hostil, el sueño, y sobretodo la ensoñación, es el punto intermedio donde parecen producirse las visiones de los ejemplos, a los que

⁹³ Píndaro, frag. 177 d, Snell, SG 7 A 10. Cfr. Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁴ Heráclito, *op. cit.*, fr. 48 (26), p. 134.

⁹⁵ *Ibid.*, fr. 49 (21), p. 135.

Heráclito atribuye una realidad mayor que las visiones de quien está despierto. Esto conecta directamente con la adivinación por medio de visiones, pues aquello que ve el durmiente es el conocimiento de aquello que va a acontecer, es en sí el devenir del hombre, mientras que las visiones que acontecen despiertos, es decir, los acontecimientos que suceden en la vida del día a día, ya han sido visionadas anteriormente en alguno de esos trances intermedios de la ensoñación y los sueños.

Por lo tanto, parece que hemos accedido a la multiplicidad de la máscara en la que se nos muestra Apolo, a través de la sabiduría y el conocimiento que acontece en los orígenes de Occidente. Asimismo, no es de extrañar que las artes visuales y la poesía, acaben siendo algunas de las armas del dios a través de las cuales se manifiesta, tras haber superado su arcaísmo hostil y violento, feroz, vestido de noche, como en la *Ilíada*, dispuesto a disparar sus flechas que irán terminando con los aqueos, formando piras de cadáveres en su campamento, en forma de peste negra y epidemia. El dios del oráculo y las visiones proféticas es el mismo que va sembrando víctimas en su cólera. En el extremo del Ática, pasado el cabo Sunion, el joven piloto de la nave de Menelao es alcanzado por las flechas de Apolo⁹⁶. Lo mismo sucede con un hijo de Nausítoos, muerto en su boda y sin haber dejado hijos tras él⁹⁷. Parece existir una especie de señal transmitida por Apolo en las muertes de jóvenes alcanzados por flechas, como *Kourôs* paralizados en su movimiento, petrificados en la pausa del instante que los convierte en estatuas que en sí mismas, proclaman la eternidad en la muerte.

⁹⁶ *Odisea*, III, 278-283.

⁹⁷ *Ibíd.*, VII, 64-65.

Este aspecto visionario en la naturaleza del conocimiento apolíneo fue revisado por Peter Kingsley, que analiza en su ensayo *En los oscuros lugares del saber* el aspecto profético de las visiones a través de otro texto enigmático que llega hasta nosotros desde la era presocrática, el poema de Parménides. Sin entrar en la complejidad del texto del sabio de Elea, resaltaremos algunos de los aspectos más interesantes del ensayo de Kingsley para entender un poco mejor el pensamiento griego que precedió a la forma literaria que impondrá Platón, y que él mismo da a llamar filosofía, así como algunos de los resultados que recoge esta obra con respecto a los misterios de la ensoñación y la videncia que fueron, al igual que el oráculo de Delfos, una parte importante del culto griego a Apolo. De esta forma, Kingsley resalta algunas cuestiones básicas sobre el pensamiento presocrático, empezando por el concepto de verdad y mentira, por ejemplo, del que explica que “a los escritores de la antigua Grecia [...] no les inquietaba de la misma manera que a nosotros”⁹⁸. La plasticidad del tiempo ha ido configurando y estableciendo otro tipo de juicios al respecto, como el que la verdad es aprobada y, en cambio, la mentira no. Pero para los antiguos griegos, no había una oposición entre ambos conceptos, sino que la mentira encerraba una realidad propia. Esta comprensión tan diferente se debía a que, en la época de Heródoto, “todavía se daba por hecho que los mejores escritores escribían gracias a la inspiración divina”⁹⁹, pues se pensaba que las musas intercedían con su inspiración poética, y como potencias sagradas, ellas mismas podían mentir o decir la verdad cuando les viniera en gana. Cada paso dado en la comprensión del mundo derriba e invalida lo que

⁹⁸ Kingsley, P., *En los oscuros lugares del saber*. Girona, Ediciones Atlanta, 2010, p. 32.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

anteriormente se presentaba como conocimiento, del mismo modo que en el futuro se invalidará todo aquello que creemos saber. Para Kingsley ninguna de estas dos actitudes se acerca a la sabiduría. Lo esencial es aquello que está detrás de todo, aquello que nunca cambia.

Kingsley reabre la interpretación del poema de Parménides a partir de las investigaciones realizadas tras los hallazgos de unos restos, los cuales podían ubicar la antiquísima ciudad griega de Elea. Los datos que aportan estos restos, según va analizando el filósofo, van encajando con los misterios órficos y las teorías pitagóricas que fueron especialmente acogidos en las colonias griegas de la zona meridional de Italia en el siglo VI a.C., y donde pareció estar ubicada la ciudad de Elea. El mito de Orfeo, tal y como explica Giorgio Colli, fue creado por los griegos para “dar rostro a la gran contradicción, a la incisiva paradoja de la polaridad y de la unidad entre los dos dioses”¹⁰⁰, el éxtasis místico órfico es en sí un profundo vínculo entre las fuerzas de Apolo y Dionisos.

El primer fragmento del poema de Parménides viene a narrar, según Peter Kingsley y diversos filólogos, el descenso al Hades, a los infernos, al inframundo, llevado a cabo por el sabio, donde es recibido con amabilidad por Perséfone, quien le dirige estas palabras:

«Seas bienvenido, joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas a nuestra casa con las yeguas que te llevan. Porque no ha sido funesto el que te ha hecho

¹⁰⁰ Colli, G., *La sabiduría griega, vol. I*, Madrid, Editorial Trotta, 1995, p. 42.

recorrer este camino, tan alejado del transitado sendero de los hombres, sino el derecho y la justicia. Y es necesario que te enteres de todo: tanto del inalterado corazón de la persuasiva Verdad como de las opiniones de los mortales, en las que no hay nada en que confiar. Pero aprenderás también esto: cómo las creencias basadas en apariencias deben ser verosímiles mientras recorren todo lo que es.»¹⁰¹

Este aspecto del viaje al reino de Hades es crucial para situar el poema en los misterios órficos y sus posteriores seguidores pitagóricos. Orfeo fue uno de los mitos, que, al igual que Dionisos o Heracles, descendió al Hades regresando sano y salvo¹⁰². Pero, para intentar centrarnos en el aspecto visionario que nos interesa, debemos volver a la última indicación que la diosa le brinda a Parménides: «Pero aprenderás también esto: cómo las creencias basadas en apariencias deben ser verosímiles mientras recorren todo lo que es». Esto parece enlazar con el mito órfico donde las apariencias no son una ilusión o un mundo ficticio, sino la expresión de ese *otro* mundo real que acontece en el afuera¹⁰³. Kingsley nos habla de los sanadores de la zona meridional de Italia, de los cultos a Apolo que se realizan y el vínculo con las visiones y su poder sanador. Un estado visionario al que se llega por la posesión del dios, un éxtasis que, como explica Kingsley, es distinto del éxtasis de Dionisos, ya que no tiene “nada de desenfrenado o

¹⁰¹ Parménides, *Acerca de la naturaleza*, fr. 1, 24-34. Cfr. Kingsley, P., op. cit., p. 57. La traducción que hemos empleado en nuestra cita corresponde a la traducción revisada por Kingsley en su obra, la cual parece concretar aspectos que resultan equívocos en otras traducciones, del mismo modo que no presenta la estructura de los versos que puedan ceñirse al poema original.

¹⁰² Véase en Graves, R., *Los mitos griegos*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 145-146.

¹⁰³ Colli, G., op. cit., pp. 42-43.

inquietante”¹⁰⁴, sino que se realiza desde la inmovilidad, de forma intensamente privada y personal. Kingsley llega a hablar de incubaciones, de encierros voluntarios en cuevas en los que el individuo, que la mayor parte de las veces llega con una enfermedad, pasa varios días inmóvil y sin alimentos, hasta que finalmente se producen las visiones.

La relación de las visiones con el mundo de los muertos y su vínculo con Apolo es altamente llamativa. Ya Heráclito se había pronunciado respecto a esta relación entre lo visible y lo invisible, como hemos apuntado anteriormente. Y la purificación que proporciona Apolo llega siempre desde lo informe. Orfeo aprende la lección cuando descende al Tártaro y descubre que los poderes de Apolo y de la Noche están fundamentalmente unidos porque tienen una única fuente. Para los griegos, el sol y la oscuridad de la noche habitan en el inframundo¹⁰⁵. No en vano Apolo será descrito en la *Iliada* como «semejante a la noche»¹⁰⁶. Las visiones vinculadas al culto de Apolo tenían un carácter sanador, pero el contexto religioso-político del mundo presocrático mostraba, en su conjunto, una organización en torno a la sabiduría de Apolo mucho más compleja. ¿Cómo el dios de la sabiduría, quien guía y otorga el conocimiento de la justicia y la ley a través de la tragedia en la *polis* griega, es a la vez un hostil y alejado dios de las tinieblas? La incógnita en la máscara incierta de los *kourôs* parece lanzarnos el enigma de su duplicidad, de su soberanía individual que es a la vez símbolo de los

¹⁰⁴ Kingsley, P., *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁵ Hades permite a Orfeo “rescatar a Eurídice y llevarla de vuelta al mundo superior. Tan sólo le puso una condición: que Orfeo no mirara atrás hasta que ella estuviera a salvo bajo la luz del sol. Eurídice siguió a Orfeo por el oscuro pasadizo guiada por los sonidos de su lira, pero cuando llegaron a donde ya había luz solar él se volvió para comprobar si ella le seguía, y entonces la perdió para siempre”. Véase Graves, R., *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁶ Homero, *Iliada*, I, 46-47. [Trad. Emilio Crespo] Madrid, Editorial Gredos, 2010, p. 31. Ver anteriormente en página 47.

extremos en tensión y de la unidad, como el arco y la lira que siempre lleva consigo. Heráclito define a este simbolismo de los contrarios como armonía: “No comprenden cómo siendo diferente concuerda consigo mismo: armonía que retorna como la del arco y la lira”¹⁰⁷. Pero la fuerza de ver visiones, como el oráculo, es una parte importante de la sabiduría griega. Parménides, en su viaje al mundo subterráneo, ve a la diosa Justicia y a su madre Ley, en las ánforas del sur de Italia en las que se representa a Orfeo en el reino de Hades, ambas diosas son representadas junto al héroe. Es decir, *dyké* no es únicamente una alegoría dentro del mito. Es, junto a tantas figuras del politeísmo griego, una diosa. Y en los viajes al Hades realizados por los griegos, las visiones de estas diosas nos dicen que, como el sol y la noche, habitan en el Inframundo. El viaje al mundo de los muertos trae, en consecuencia, las imágenes de ese otro mundo real, que posibilita el cambio en el mundo de los hombres. De ahí las palabras de Perséfone, quien advierte a Parménides sobre las apariencias, pues éstas deben tomarse de forma verosímil, ya sea a través de las visiones, o a través de un contexto de lo real.

Las imágenes, el reino de las apariencias, habitan para los griegos en ambos mundos y son, en este caso, el nexo de unión entre lo divino y la humano. La imagen es el símbolo de lo ausente que hace posible su presencia, su aparición. Es la transmisión de aquello que no está, pero que, en cada contexto diferenciado del conocimiento, nos muestra algo *otro*, nos invita a una realidad posible, a veces desde la hostilidad del enigma, otras desde el golpe de una potencia que está situada en el afuera, a través de la memoria, y algunas menos veces revestida de luz en medio de la oscuridad.

¹⁰⁷ Heráclito, fr. DK 22 B 51, Cfr.



Fig. 1. Máscara de Agamenón (Micenas). Museo Arqueológico de Atenas. 1550-1500 a.C.



Fig. 2. Uno de los paneles pertenecientes al Atlas-Mnemosyne de Aby Warburg.

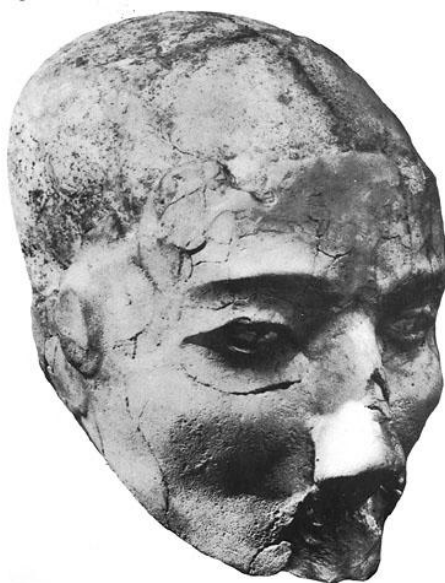


Fig. 3. Reino de Saba, Yemen, s. II – I a.C. Piedra caliza.



Fig. 4. Detalle.

Estatuilla de Ain Gazhal, ca. 7000 a.C., Musée du Louvre, París.



Figuras 5 y 6. Cráneo del culto a los muertos proveniente de Jericó, ca. 7000 a.C., Museo Arqueológico, Damasco.



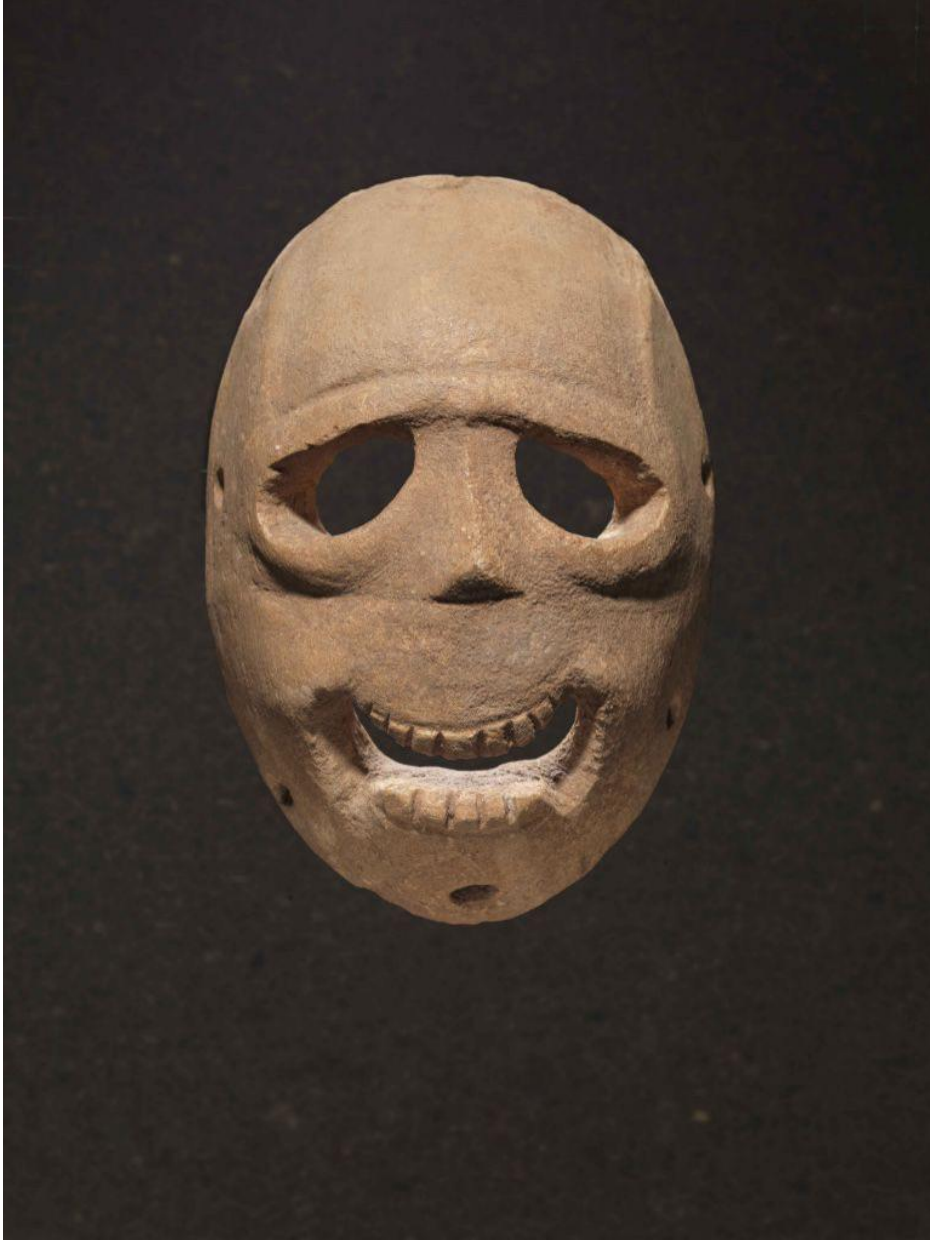


Fig. 7. Máscara de piedra, Nakal Hemar, ca. 7000 a.C., Museo Israelita, Jerusalén.



Fig. 8. Máscara de piedra, Horvat Dume, ca. 7000 a.C. Museo Israelita, Jerusalén.

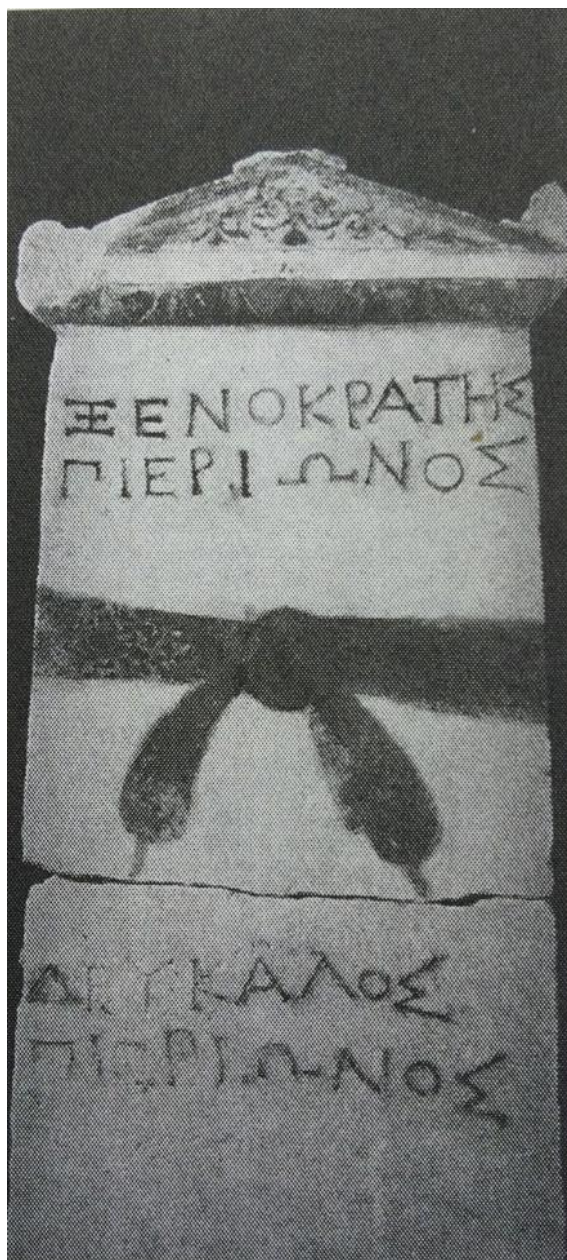


Figura 9. Estela Funeraria del Gran Túmulo, siglo IV a.C., Vergina (Macedonia).

II Aproximación al problema griego de la imagen

2.1. Rostro e imagen simbólica. Objeto y transmisión.

A primera vista, una disciplina se define por su *objeto*. Pero ¿cómo abordar la *transmisión* simbólica del rostro representado basada en una historia de la mirada? Ante el problema del rostro como imagen, y atendiendo a una extensión de su simbolismo que va más allá de los últimos dos mil años en Occidente, creemos necesario aproximarnos a ésta desde una forma multidisciplinar, partiendo en este caso de la antropología, a pesar de encontrarnos ante un problema el cual, si bien no atañe a las imágenes, en cuanto a ciencia se refiere al ser humano. Pero entendida la historia de las imágenes como una historia de lo humano, pues han sido mujeres y hombres quienes han conferido visualidad y simbolismo a éstas, entendemos que una revisión estética,

vinculada ya a una historia del pensamiento —de lo que podríamos denominar como *imagen-rostro*—, no puede dejar de acercarnos a la antropología o la filología, sin tener que dejar a un lado la estética y la filosofía, aproximándonos a esa “arqueología crítica” que enunciara Georges Didi-Huberman¹⁰⁸, con el objetivo de poder revisar una historia de las imágenes comparable.

En este contexto, en su *Antropología Cultural*, Conrad P. Kottak insiste en que el pensamiento simbólico resulta exclusivo y crucial tanto para el hombre como para el aprendizaje cultural. Kottak, a su vez, se apoya en los estudios y teorías preliminares de Leslie White, para quien toda cultura solamente depende, básicamente, de su capacidad para simbolizar por medio de toda clase de objetos y artificios realizados por la mano del hombre. Asimismo, estos objetos se convertirán en símbolos que conseguirán la propiedad de significar, objetos capaces de convertirse en una herramienta de aprendizaje. Es decir, para Kottak, quien comparte las teorías y conclusiones de White, la cultura pudo originarse en el momento en que nuestros ancestros fueron capaces de simbolizar, capaces de crear y proveer de significado a entidades, objetos, acciones o hechos y, a la vez, cuando estos mismos antepasados captaron y apreciaron tales encarnaciones¹⁰⁹.

En el análisis de Kottak respecto al símbolo se describe éste como algo que pudiera ser o no verbal, dentro de las particularidades de un lenguaje o una cultura, y

¹⁰⁸ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p. 33.

¹⁰⁹ Kottak, C.P., *Antropología cultural*. Madrid, McGRAW-HILL, 2006, p. 64.

que deviene en objeto de representación. Sin tener que darse, por ello, una conexión o evidencia entre el objeto-símbolo y aquello que simboliza.

De esta forma, la cultura descansa sobre esa capacidad de artificio que la gente ha compartido durante miles de años. Para Kottak, estas capacidades no son otras que “el aprendizaje, el pensamiento simbólico, la manipulación del lenguaje y el uso de herramientas y de otros productos culturales para organizar sus vidas y hacer frente a sus entornos”¹¹⁰. Así crear, mantener y transmitir la cultura reside en la capacidad de simbolizar que toda población humana contemporánea ha ido adquiriendo a lo largo de su historia, de sus vivencias y de su mirada.

Vivencias y mirada que, para nuestra problema, el pensamiento simbólico ofrece, desde cada uno de los orígenes puntuales, un nexo teológico. En la historia del arte en Occidente, es la imagen de Cristo la que acontece como emblema de toda representación. Es en su hipóstasis de Hombre-Dios, Verbo y carne, donde accedemos a uno de los nexos teológicos más evidentes con la representación de un cuerpo y un rostro. La hipóstasis reaparece en la imagen representada con pigmentos como carne deificada y materia glorificada, en conexión directa con el concilio de Calcedonia, año 451, donde se proclamará el código de la Encarnación. De esta forma, del Hombre-Dios a la pintura encarnada se tiende el puente de dos milenios de cultura occidental.

¹¹⁰ *Ibíd.*

Un nexo teológico que, además, confluye ante el tiempo en el torbellino de imágenes en una historia común; una historia del arte anclada en la huella de la Anunciación-Encarnación, del Verbo hecho carne que la iglesia de la Contrarreforma se ocupará de reducir, por así decirlo, en el intento de evitar el problema de la dimensión humana de Cristo frente al cuerpo escindido protestante. De esta forma, esta historia del arte se resume en una curiosa historia de un *corpus* sin presencia en el que sólo se puede atisbar su vacío, en una continua *Kenosis*, cuyo “vaciamiento de la presencia”¹¹¹, como pensará el filósofo francés Jean-Luc Nancy, contendría el brillo de la iluminación divina. Vacío que brilla en la ausencia de la imagen, en la ausencia misma de la huella, de su paso, del accidente de lo sagrado hecho carne. Nexo de unión de lo acontecido y el propio devenir, que nuevamente nos obligará a reflexionar ante el rostro representado, ante ese vacío en cuanto a representación. Pero no es este el único nexo teológico que encontramos en la imagen, en la historia de las imágenes —la cual no puede sino coexistir más allá de ese puente de dos mil años abarcados entre el Cristo-Dios y el hombre de Occidente. El nexo teológico que irrumpe como un “nudo hermenéutico”¹¹² —término empleado por Jean-Cristophe Bailly en su ensayo sobre los retratos de El Fayum—, alojado en los lugares más oscuros de los orígenes, no es otro que la paradoja fantasmagórica de una *presencia-ausencia* como significación y transmisión simbólica de la imagen, y en nuestro caso, de la *imagen-rostro*.

¹¹¹ Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 44.

¹¹² Bailly, J-C, *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 10.

Una imagen sagrada que vuelve a reunir lo humano y lo divino, más allá y en direcciones opuestas al cristianismo, o al neo-platonismo del que se nutrió la religión de Cristo en Europa, en una transvaloración que se da en las apariencias mismas, en el intento de representación de una imagen-rostro que acaba siendo un vínculo desde el pasado, empujado de esta forma al *devenir*, produciendo una fragmentación de la historia y del *tiempo de las imágenes*, e inmersa en esa *arqueología crítica* que no es posible sin un anacronismo de éstas¹¹³. Allí donde señalan Deleuze y Guattari, en relación al rostro, la primacía de la imagen de Cristo, la pintura habrá utilizado este *Cristorostro* para producir tanto “unidades de rostro”, como “variaciones de desviación”¹¹⁴. Apelando de esta manera a la continua disolución de los límites del rostro como unidad, y acercando la comprensión de la hipóstasis que se da desde la imagen, en cuanto a imagen y representación, a través de las diversas y múltiples fuerzas que acontecen a la hora de su representación.

Tal sería el *nudo hermenéutico* que atañe a la historia de las imágenes, pues como hemos apuntado, ese puente de dos mil años se amplía en el tiempo hasta los orígenes de la civilización. Un tiempo de las imágenes que, en su capacidad de perpetuarse como materialización de un pensamiento simbólico, nos ofrece ya desde organizaciones asentadas en el neolítico un convulso repertorio de facialidad, la cual dota a la imagen, en cuanto a fenómeno, la propiedad de transfiguración o transvaloración que será un eje central de nuestro trabajo.

¹¹³ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

¹¹⁴ Deleuze & Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 183.

Pero antes de empezar nuestro itinerario sobre lo que hemos denominado *imagen-rostro*, creemos necesario abordar el problema de la imagen simbólica y su transmisión. Pues tal y como hemos apuntado anteriormente, de partida ya encontramos en la historia del arte un nexo teológico desde el origen de la imagen en cuanto a símbolo, la revisión del origen de éste podrá aportarnos datos para nuestras futuras propuestas, y un primer hilo conductor que refuerce, de alguna manera, la representación del rostro como transmisión de un pensamiento simbólico que marque un punto de inicio, y la capacidad de este rostro, en cuanto a imagen representada, de *devenir* en la hipóstasis que se da y se refleja en su propia etimología, la del *prósopon*.

En cuanto a su capacidad de simbolizar, la imagen posee la cualidad de objeto, materializándose en éste. En *Vida y muerte de la imagen*, Régis Debray nos introduce en la historia etimológica del símbolo. *Symbolon* (σύμβολον), en su origen, significaba una ceremonia de hospitalidad, donde se repartían fragmentos de escudillas entre los asistentes —por lo general con la intención de dejar atados negocios y vínculos relativos a intereses mutuos—, que a su vez transmitirán a sus hijos, quienes en un futuro tendrán la certeza de que ajustando los fragmentos podrán establecer los mismos lazos de reconocimiento, tal y como describe Heródoto en *Los Nueve Libros de la Historia*: “[...] Allí tienes, pues, ese dinero; tómalo juntamente con el símbolo que aquí ves; guárdalo, y al que te lo pida presentándote esa contraseña; entrégaselo” ([...] σὸ δὴ μοι

καὶ τὰ χρήματα δέξαι καὶ τάδε τὰ **σύμβολα** σῶζε λαβών· ὅς δ' ἂν ἔχων ταῦτα ἀπαιτέη, τούτω ἀποδοῦναι.').¹¹⁵

Tal y como es utilizado en Herodoto, *symbola* (σήμβολα) es también «lo que se aproxima», por lo que obtenemos la definición de proximidad, de estar junto a, es decir, de aproximarse hasta encajar. *Symballein* (συμβάλλειν) está compuesta por las voces *συμ* (*sym*): juntar, y *βάλλειν* (*balein*): lanzar, arrojar, tirar. Es decir, lanzar conjuntamente: reunir, poner junto, acercar a la vez. Lo simbólico será así un objeto de reconocimiento que se encargará de unir, siendo así los precedentes de las téseras romanas. Por el contrario —y significativo—, lo que separa, aquello que divide; la escisión, es en griego el antónimo de sim-bólico: el *diabáelin*, lo dia-bólico (*διαβάλλειν*)¹¹⁶.

La imagen-símbolo pondrá en común, acercará nuestra mirada a la que ya ha sido lanzada desde otro, desde el *otro* —recordamos así que la imagen representada atañe, en este respecto, al hombre. De esta forma se manifiesta, tal y como hemos apuntado en el inicio de este capítulo; fruto de un aprendizaje para simbolizar personal o colectivo. Asimismo, el rostro representado será un vínculo con nuestra memoria desde la *huella*, desde la impronta (fig. 3). Vínculo y unión de diferentes valores simbólicos de la historia de la mirada, cuyos significantes están cargados con el peso hermenéutico donde algún mito todavía puede susurrarnos al oído. Debray nos recuerda que es aquí donde se obra el “*milagro del arte*”, pues la imagen deviene en el cuerpo,

¹¹⁵ Heródoto, *Los Nueve Libros de la Historia*, trad. de Carlos Schrader, Madrid, Editorial Gredos, 1992, vol. VI, LXXXVI, p. 330.

¹¹⁶ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1998, p. 53.

por matizar su sentido matérico de ésta, del transmitir. De esta forma, la imagen trascenderá lo propio de la comunicación, de la inmediatez del sentido. Asimismo, *milagro* podría ser definido como «perennidad de lo precario, coextensión del origen en la historia»¹¹⁷, donde el rostro arcaico, en su intención de eternizarse, deviene como *fuerza superviviente*.

Símbolo y memoria asentarán las raíces de nuestra cultura. Para Debray, esta primera memoria emerge en nosotros a través de las sepulturas. La muerte conectará pasado y presente con el futuro. El fallecido inicia su viaje a la esfera de los antepasados y los mitos, como nexo de unión entre lo acontecido y el tiempo venidero, fórmula reducida, en palabras de Debray, a presencia-ausencia de una transmisión simbólica¹¹⁸. Cráneos ornamentados, estelas funerarias, fosas, pirámides egipcias, componen el primer catálogo de imágenes-símbolo de aquello que nos une con lo inteligible, con el paso al más allá, a lo *otro*, en un mundo donde instinto y razón ofician como puramente religiosos, creando espacios donde se manifiesta lo sagrado. Las ciudades y sus civilizaciones se reúnen y comparten su operación simbólica en torno a los huesos de animales sacrificados o las necrópolis de nuestros ancestros. La arquitectura se erige así como origen, primer nexo de unión y memoria. Después, el primer rostro esculpido en una estela o en un menhir nos recuerda que sin la materialización de lo simbólico no será posible el deseo de perpetuidad. Es aquí donde el arte ejerce como transmisión: suprimiendo distancias, como una diacronía, en una *co-extensión* del origen en la historia. De nuevo, un nexo teológico de nuestros últimos dos mil años de historia:

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁸ Debray, Régis, *Introducción a la mediología*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2001, p. 42.

sobre los huesos de Pedro (*pedra*) se edificará el templo de los católicos. La arquitectura une, pone junto a la edificación a un grupo, reúne, hace encontrarse con el símbolo, en ese deseo de perdurar.

De esta forma, para que un rostro representado ejerza como objeto simbólico ha de ponerse éste en paralelo a otro, en relación con otro. Siguiendo con la definición del autor, Debray utilizará las siguientes definiciones, donde *simbólico* será, en primer lugar, todo objeto que sirve de nexo de unión entre un individuo y otro, o una comunidad de individuos y otra. En segundo lugar, como cuerpo o idea que lanzará una realidad visible junto a otra invisible, ya sea en una unidad temporal o en diferentes estadios de la historia, poniendo en común pasado y futuro¹¹⁹ y situando a la imagen en un anacronismo que le será propio y necesario.

Será este anacronismo propio de la imagen el elemento plástico necesario para simbolizar, vinculando de esta manera lo visible y lo invisible. En los orígenes, la civilización se agrupa y se consolida en relación a la primera piedra que sirve como altar sacrificial. La sangre impregna la piedra, y a su vez todos los elementos que coexisten a su alrededor. Rituales sacrificiales que se presentan con doble rostro, por oposición, vinculados a lo sagrado y atravesados por el más puro instinto y necesidad de violencia, a veces presentado como una orden inexorable, que llega desde potencias

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

divinas y a la que no es posible negarse; otras como crimen que no puede realizarse sin ser expuesto a graves peligros¹²⁰.

Ya sea a través de la violencia o de una necesidad de *religio*, la arquitectura cumple así la misión simbólica de unificar. Piedra, sangre y huesos ejercen un valor simbólico, transmiten a la mirada lo sagrado de un espacio o lugar en el que todavía resuena con fuerza la orden del Mito. Ya sea sobre la tumba de Pedro, o miles de años antes, sobre la piedra-altar del animal degollado, el deseo no será otro que el de eternizarse. La *presencia-ausencia* transmitida de la huella de un dios, de lo divino y de los hombres. Si más tarde se privilegió al verbo, al lenguaje, no por ello es más simbólico éste que la piedra o la arcilla. La transmisión simbólica en una imagen-rostro ha de centrarse en la *huella*, la impronta; algo que nos obliga, de alguna manera, a proceder del revés, a contrapelo.

En la historia de las imágenes, desde su inicio, los distintos valores simbólicos del rostro en la muerte exteriorizan una interioridad, como las sorprendentes esculturas encontradas en las excavaciones de Ain Ghazal, las cuales figuran un cuerpo completo y cuyo hipnotismo queda reflejado en la intensidad de su rostro (fig. 4). Imágenes del culto a los muertos fechadas alrededor de siete mil años antes de nuestra era, las cuales forman parte de los últimos hallazgos de la llamada “revolución neolítica”, tiempo en el cual se asienta la primera sociedad sedentaria. Simbolización en cráneos, muñecos y máscaras. Hallazgos, también, en el valle del Jordán (fig. 5 y 6). Cal y limo figuran la

¹²⁰ Girard, R., *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005, p. 9.

pérdida del rastro del difunto, cubriendo el cráneo y modelando sobre los huesos el rostro ausente¹²¹.

Siguiendo el nacimiento de un arte funerario, aparecerá aquí, junto al rostro, en un contexto común, la utilización de la máscara (fig. 7). Tal y como apunta Hans Belting, su aparición en cuanto a imagen la sitúa como “invención trascendental”¹²², puesto que muestra la ambivalencia que, junto al rostro, confiere a la imagen de la fuerza plástica necesaria para transfigurar un elemento. En este caso, la máscara como substituta del rostro iguala el poder simbólico de éste para hacer transmisible, visible, a la ausencia (fig. 7). Si por un lado la máscara ocultaba el rostro del difunto, velando de esta forma la acción de la muerte sobre la carne y la disolución de la huella y el rastro de identidad, también pudieron ser utilizadas en las danzas y ritos en las que se invocaba a los difuntos. Ahora bien, respecto al análisis de Belting cabe apuntar una cuestión relevante, ya que si la identidad del muerto permanece en la memoria a través de la imagen, el poder invocador de ésta podrá, a su vez, hacer presente en el mundo de los vivos lo que pertenece a la esfera de lo sagrado, y que por su condición divina, no puede habitar del modo en el que lo hacen los hombres en los lugares a los que han sido designados. La máscara se constituirá así en un enlace capaz de vincular no sólo a los ausentes que partieron del mundo de los vivos, sino que también se ocupará de dotar de presencia, en el tiempo y el espacio de los hombres, a las potencias del afuera que configuran parte del *corpus* de lo sagrado. Pues los dioses no se muestran a los ojos de

¹²¹ Véase en Hans Belting (2012) y (2014), donde recoge esta simbolización de las estatuas de Ain Ghazal, así como los cráneos y máscaras de las excavaciones del valle del Jordán.

¹²² *Ibid.*, p. 190.

los mortales tal y como son, y sólo la apariencia podrá hacerlos visibles en la dimensión propia de lo humano.

De alguna manera, el rostro en la muerte se monumentaliza. Se explicará mejor al advertir que monumento, del latín *monumentum*, contiene la raíz indoeuropea *men-*, presente en el verbo *monere*: recordar. También significará advertir, alertar. En *men* —presente también en *mens* (mente), o *memoria*— encontraremos más de un sentido: evocar aquello que fue, estimulando su recuerdo (pasado); proponer o implicar a alguien en algo (presente) y, en tercer lugar; augurar o vaticinar una eventualidad (futuro). Pasado, presente y futuro se encadenan en el rostro en la muerte, realizando una transmisión simbólica que se exterioriza del mismo modo que el monumento. La piedra-objeto, el objeto-símbolo, equivaldría lo que la palabra a una lengua, convirtiendo al monumento en algo así como al pensamiento de un colectivo o una comunidad lo que palabra, el verbo, son a la lengua: «un todo inteligible pero abstracto»¹²³. De esta forma, recuperar los sustratos más sólidos de nuestra cultura equivale a distinguir lo simbólico del *símbolo*, ya sea éste literal, numérico, representativo, etc. En la historia de las artes, de hecho, se puede simbolizar la experiencia de otros modos que no pasan por la palabra, donde el discurso no es más que un medio de expresión, entre otros, del pensamiento. En consecuencia, la distinción pasa porque la palabra *comunica*, mientras que la imagen *transmite*. Si como imagen simbólica, el rostro esculpido o modelado del muerto simboliza, lo simbólico podrá extraerse de éste:

¹²³ Debray, *op. cit.*, p. 45.

Si la simbolización, históricamente, empieza con el menhir tridimensional —la piedra apuntalada con rostro de hombre, hace siete mil años—, lo simbólico ya se puede leer en ella: a saber, la materialidad de la huella, la demarcación de un espacio, la petición de posterioridad y el adosamiento comunitario.¹²⁴

De este modo, en la tumba se configura el signo con el que llegarán a conectarse nuestra memoria y nuestros orígenes. De nuevo, para despejar las incógnitas debemos volver a las raíces etimológicas. Signo proviene del griego *sema* (σημα), el cual significó originariamente *tumba*, la columna de piedra que señala al muerto. Más tarde, y ya dentro de un contexto significativo de esta investigación; el *kolossos*, que será el doble del difunto, será el artificio de un signo figurativo. Por último, el signo escrito; grafías y alfabetos (fig. 9). Si el arte funerario más arcaico puede producir en nosotros esta especie de efecto lupa, materializar un valor simbólico o erigir un monumento deviene en constituir un grupo, dotar de memoria colectiva a un lugar y en consecuencia, la necesidad y el impulso de un hacer durar.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

2.2. Rostro y muerte. La comprensión de la mirada en la Grecia antigua.

Para continuar nuestra aproximación a esa imagen-rostro, y después de haber caminado *hacia atrás*, aproximándonos de esta manera al nacimiento de la imagen en los orígenes, a un nacimiento de esa imagen-símbolo unida al arte funerario, cabría contextualizar la necesidad de perdurar que nos transmite la simbolización que por la imagen hace diluir los límites de la presencia y la ausencia, y que nos sitúa ante un dilema frente a esa esfera mitológica que se fundamenta en la eternidad de un cosmos que pertenece a potencias de lo sagrado.

Este dilema pertenece a lo que podríamos denominar como el problema griego ante la imagen funeraria, el cual intentaremos revisar. En este contexto, y a diferencia de lo que sucede en otras culturas, la imagen del doble inmortal no acompañará al difunto en su viaje al reino de Hades. La losa de piedra será el signo que se encargará de evocar al *eidolon* del difunto y de hacerlo permanecer en la memoria. Pero la imagen representada, en los griegos, parece arrancar ante la visión de una muerte que escinde la continuidad de la vida, dando lugar a una idea y una necesidad de liberación. Donde los dioses ejercieron como dueños terribles y sedientos de sangre, se prepara la conciliación

y la nueva imagen del hombre. Una imagen fiable, que perdure ante el tiempo y que haga de vínculo con el ausente a través de la memoria. Una mitología de *Cronos* y otra de *Mnemosyne* que se postulan hacia un vínculo unitario. Una complementación que permitirá sobrellevar la angustia del griego ante la escisión rotunda, y la comprensión de un cosmos inhabitable y cruel.

Como hemos expuesto a través de análisis anteriores, las primeras sociedades sedentarias, y de aquí en adelante, buscarán la perpetuación a partir de ciertas analogías con un mito que en su nacimiento como imagen deviene y se hace visible con una fórmula antropomórfica. Las primeras necrópolis o asentamientos de los muertos ayudarán a establecer los lugares de enterramiento de los muertos como espacios sagrados, primeros templos donde además de encontrar un lugar para el cuerpo del difunto, servirán para alojar también a los dioses primitivos. Se desarrollará así una nueva concepción del tiempo y de los espacios, con su unidad y perennidad, que contiene a la vez el ciclo repetitivo de las leyes básicas de la naturaleza, el cual ofrecerá la comprensión de un cambio y regeneración constante, siempre en devenir, y a la vez perpetuo y eterno¹²⁵. Belting señala que el cadáver se encuentra ante la vicisitud de no encontrar un espacio en el mundo de los vivos; no puede ocuparlo, su presencia no es posible, y en la esfera mitológica aparece la dimensión de un más allá donde el difunto parte con el objeto de encontrar un lugar propio para su nueva dimensión espiritual. La tumba ofrece así un lugar de descanso para el cuerpo inerte del difunto, a pesar de que en el Neolítico eran frecuentes los entierros bajo las casas familiares, tradición que se

¹²⁵ Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ed. Ariel, 2001, p. 109.

mantuvo durante largos períodos de tiempo. Pero en los lugares donde aparecen estos asentamientos aislados de tumbas se creará una pertenencia al territorio determinado por la población. El más allá se tornará de alguna manera en un pensamiento que incumbe al más acá, convirtiendo los territorios salvajes que se expanden fuera de los límites fronterizos de los asentamientos en una metáfora del *afuera*, lo extraño y lo inhabitable, la cual contiene una violencia tal, que ni el espacio de los vivos ni el propio de los muertos podría concretarse¹²⁶. De ahí la magia de la imagen, su poder purificador. La presencia del difunto en la imagen de piedra o en la madera tallada conciliará su espíritu a través de ritos e invocaciones que harán apaciguar al *eidôlon* del cuerpo que haya sufrido una muerte por violencia, asociada ésta a las potencias del *afuera*, y conduciéndolo al lugar que le ha sido designado tras abandonar el cuerpo que habitaba.

Pero el problema griego se da en el contexto que sobre la imagen y la muerte estamos desarrollando. Las culturas de la antigüedad habían realizado una praxis de la imagen dedicada al culto a los muertos de la que los griegos carecieron. Tal y como señalamos anteriormente, la máscara había nacido en cuanto imagen de sustitución del rostro, y sería el medio más común para evocar la ausencia del difunto. A este respecto, solamente encontramos casos aislados en la civilización minoica, como la llamada “Máscara de Agamenón”, perteneciente a algún príncipe micénico fallecido entre el 1550 y el 1500 a.C.

¹²⁶ CF. Belting, H., *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2012, págs. 192-194.

Ante esta vicisitud, Belting muestra su inquietud al no encontrar en sus ritos funerarios imágenes que muestren con tanta claridad el vínculo entre el difunto y su imagen representada, tal y como se dieron en otras culturas. Algunas de las imágenes sobre el contexto de la muerte en los griegos sólo nos indican algunos de los ritos de preparación del cadáver (fig. 9 Preparación de un muerto, p.195), o planteamientos sociológicos como la instauración del derecho a la tumba que aparece como un privilegio en el contexto cívico de los griegos¹²⁷. La muerte reaparece de esta forma como una parte totalmente integrada en el pensamiento y la constitución del *logos* griego. Una normalización de lo *otro* que es la muerte, del *afuera* y lo desconocido, que muestra la compleja mirada de la organización cívica y religiosa en la Grecia antigua.

De esta forma, parece que los griegos nos muestran dos rostros. Si por un lado, la normalidad ante lo que manifiestan otras culturas a través de la muerte constituye un punto de inflexión en la Antigüedad, por otro lado, encontramos en autores como Walter F. Otto o Jean-Pierre Vernant, la idea de que los antiguos griegos sólo podían entender el mundo como *teofanía*, es decir, como manifestación inmutable y absoluta de algo que los presocráticos insistieron en llamar lo *divino* o lo *sagrado* en todas y cada una de las presencias de la vida —y las imágenes, en cuanto a presencia, forman parte de este contexto. Un entendimiento que dota a la mirada de los griegos de una *religio* difícil de comprender en nuestros días. Para Otto, como para la mayor parte de investigadores que estudiaron la religión y la sociedad de la Hélade, en ello radica un

¹²⁷ Véase en Belting, Hans, *op. cit.*, pág. 195 y ss.

fuerte componente del *espíritu* de la religión griega y la comprensión de la vida en su totalidad.

Ante la ausencia de rostro y máscara en los ritos funerarios de los griegos, podemos significar la presencia en algunas de estas tumbas de los *Kouroi* (fig. 10 kouroi), estatuas que para Belting, quien insiste en exponer la imagen arcaica desde una perspectiva que sólo puede estar en relación con una cuestión exclusivamente humana —o mejor dicho, desde un sustrato basado exclusivamente en lo profano—, únicamente simbolizaban, como decíamos, una imagen idealizada de los difuntos, con el fin de concederles una inmortalidad terrenal ganada a través del reconocimiento público del Estado griego. Pero ¿una imagen idealizada respecto a qué? Aquí Belting solamente aporta una conclusión un tanto escueta, pues para el autor ese ideal corresponde a una imagen cívica, extendida “más allá de una existencia individual”¹²⁸, aludiendo de esta manera al comportamiento ejemplar de la sociedad griega, enunciada como *agathos aner*, o el modelo a seguir.

Insistimos aquí en esa inquietud ante la ausencia de un rostro que deja el arte funerario griego abierto a otro tipo de consideraciones. Por una parte, la visión cívica con la que parece desvincularse del orden establecido en la esfera del mito. Y por otro lado, la comprensión del individuo en la muerte donde el único rostro que nos deja visible se asemeja más a una máscara enigmática que a la intención de perpetuar los rasgos del difunto.

¹²⁸ Belting, *op. cit.*, págs. 208-209.

Volviendo al análisis de Belting al respecto de los *Kouroi*, compartimos esa idealización del ausente que estas estatuas podían simbolizar, o esa alegoría al ideal cívico vertida por el autor, pero que quizás se sostiene por la alusión al monumento, a la memoria colectiva. Pero el contexto de estas imágenes no puede tratarse única y exclusivamente como un símbolo profano. De hecho, el propio Belting hace una pequeña referencia a otra de las funciones de los *Kouroi*, los cuales “se donaban al templo de los dioses”¹²⁹. ¿El templo de los dioses? No queremos entrar aquí en el análisis de la organización y la jerarquía de esa peculiar religión politeísta que se dio en Grecia, pero debemos matizar el objeto de nuestra incomodidad al respecto. Si la historia del arte, pese a sus limitaciones, ya introduce en la interpretación de las figuras de los *kouroi* la manifestación arcaica de algún tipo de deidad, *kourôs* —la palabra griega que designa al «joven»—, está llena de connotaciones que le atribuyen un vínculo iniciático en los ritos de culto a Apolo.

Para despejar esta incógnita sobre la doble significación de los *kouroi*, y sin entrar en la naturaleza de Apolo, veremos los diversos matices que la palabra *kourôs* tenía para los griegos. Peter Kingsley, doctor en filosofía y autor de ensayos y artículos relacionados con la Grecia presocrática, desarrolla este término en uno de sus estudios, a propósito del enigmático poema de Parménides. Kingsley describe cómo para los griegos “el mundo de lo divino era el mundo del *Kourothropos*, «el que cuida al *kouros*»”¹³⁰, esta designación era un tratamiento común para dioses y diosas, los cuales cuidaban de los jóvenes de ambos sexos. Lo que podríamos definir como una especie de

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ Kingsley, P., *En los oscuros lugares del saber*. Girona, Ediciones Atlanta, 2010, p. 74.

curador, en un contexto en que el mundo de lo *divino* era una guía que contenía los aspectos más esenciales para estos jóvenes. Lo que Kingsley añade respecto a la imagen del *kourôs*, no es únicamente una simbolización humana, ya que ésta ofrece solamente uno de sus aspectos. A la vez, también es la memoria de un dios, la de un *kourôs* en el mundo de los dioses, y esta no es otra que la imagen de Apolo. Esta potencia se veía así como la imagen de un *kourôs* inmortal y el dios curador del joven griego. Era su *agathos aner*, su modelo a seguir. Aquí radica el doble contexto simbólico de los *Kouroi*, donde ambos modelos, tanto el cívico apuntado anteriormente por Belting, como el que vincula al *kourôs* con el culto a Apolo, se dan a la vez en la mirada y la comprensión del mundo griego.

Lo que queremos matizar es la simbiosis que acontece en el pensamiento y la mirada del griego arcaico, donde las representaciones de los dioses no serían únicamente personificaciones de los fenómenos de una naturaleza divina, ni exclusivamente la búsqueda de un ideal de perfección humana; sino que materializan, a través de la imagen, estas manifestaciones de un concepto de lo *sagrado* que tiende a unificar ambas percepciones del mundo como algo simbólico, y no tanto desde un contexto metafísico. Así, en el caso de los *kouroi*, no solamente se manifestará la ausencia del difunto honrando su memoria, sino que además esa presencia-ausencia será, a su vez, ocupada por la memoria de un dios que simbolizará para los griegos la sabiduría y la comprensión de su culto. Una deidad que no es únicamente aquella potencia del mito a la que temían y veneraban en la era de Homero, sino que ya, en la época en la que situamos a los *Kouroi*, simbolizaba junto a su antítesis la comprensión de un mundo que deviene trágico ante la mirada de los griegos. Pero las distintas

imágenes de las *koré* o *kouroi* no son capaces de despejarnos el enigma. De hecho, y como apunte netamente anecdótico, resulta inquietante la mueca, el rictus y los rasgos en los rostros de estas figuras. Resulta tan enigmático como la cuestión simbólica que transmiten, y que a modo de enigma la memoria de Apolo nos cuestiona. El símil no es gratuito, pues la memoria del dios nos recuerda su relación enigmática con los hombres, ¿pues a quién sino a Apolo, iban los griegos a pedir consejos y pautas en el oráculo de Delfos?

2.3. Un rostro velado. La percepción de lo invisible, el *doble* o la escisión rotunda

¿Cómo se llega a esta nueva visión y utilización de la imagen? Belting, en su recorrido antropológico de la imagen, se topa con la categoría psicológica del doble que otorgó Vernant a una pequeña figura apenas sin rasgos, el *Kolossos*. A través de esta imagen, que en muchas ocasiones únicamente presenta un pequeño atisbo de rostredad, nos muestra cómo en el tiempo de los héroes clásicos narrados por Homero, los griegos “han podido expresar en una forma visible poderes del más allá que pertenecen al terreno de lo invisible”¹³¹. Vernant establecerá desde esta perspectiva, una relación inmanente entre los poderes del más allá y el modo en que son representadas sus

¹³¹ VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Editorial Ariel, 2001, p. 302.

imágenes. Para ello, revisaremos este contexto del *doble* y su categoría psicológica que aparece en sus estudios recogidos en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Para Vernant, esta relación entre lo visible y lo invisible se explica a través de estas pequeñas imágenes de los *Kolossoi* (fig. 10).

En los orígenes *kolossos* no hará referencia, como indica el autor, a un objeto o efígie de dimensiones *colosales*. De su raíz *kol-*, se atribuye a ciertos lugares del Asia Menor (Kolossai, Kolofon, Kolura), y su significado hace referencia a la idea de erigir o alzar, ya sea un objeto, un tronco o un altar. A diferencia de ídolos como el *bretas* o el *xoanon*, que se presentan siempre en procesiones o en brazos de sacerdotes y sacerdotisas, el *kolossos* se define por su inmovilidad, por su fijación al suelo.

Según explica Vernant, en la antigua Midea fue encontrado un cenotafio del siglo XIII a. C. En lugar de los restos humanos que se pensaba iban a ser hallados, lo que se encontró fueron dos bloques de piedra de diferente tamaño, tallados toscamente en forma de losas cuadrangulares que se estrechaban en la zona superior para marcar el cuello y la cabeza de dos figuras humanas, hombre y mujer. Siguiendo sus indicaciones, conocemos estas prácticas de sustitución¹³². Pero los antiguos griegos creían que el cadáver de un hombre desaparecido, sobre el que no se haya podido cumplir el entierro bajo las leyes y costumbres, oculta un poder peligroso y sagrado, ya que no ha sido relegado al Hades y por lo tanto su doble, su sombra o su *psyché*, vaga entre los mundos

¹³² Se describe así algunos de estos ritos a los difuntos: «Se derramaba en la estela las libaciones prescritas, se esparcía profusamente la sangre de un carnero negro; luego, por tres veces, los asistentes llamaban al muerto por su nombre, con los ojos fijos en la piedra donde se había supuesto reaparecería». Cf. Vernant: *op. cit.*, p. 304.

de los vivos y los muertos. Estos fenómenos están muy definidos, ya que para Vernant implican realidades relacionados al *eidôlon* y la *psyché*, tales como la sombra del difunto, la aparición desde el más allá o la visión y el contacto con el mundo de los muertos a través del sueño o de la ensoñación¹³³.

Homero nos detalla en *Ilíada* estos aspectos que inclinan a Vernant a trasladar al *Kolossos* todos estos fenómenos. Mientras Aquiles duerme recibe la visita de los muertos. La sombra, el espectro, el *eidôlon* de Patroclo implora a Aquiles que cumpla con estos ritos funerarios y le dé sepultura, para que las sombras de los difuntos no le impidan cruzar el Hades:

« Tras haber saciado el apetito de bebida y de comida,
 los demás fueron a acostarse, cada uno a su tienda;
 pero el Pelida sobre la orilla del fragoroso mar
 yacía dando profundos suspiros entre numerosos mirmidones
 en un claro donde las olas bañaban la arena de la playa.
 Cuando le fue venciendo el sueño, liberador de las cuitas,
 difundién dose con dulzura, pues sus esclarecidos miembros
 estaban muy cansados de acosar a Héctor hasta la ventosa Ilio,
 llegó el alma del mísero Patroclo,
 en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos,
 en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo

¹³³ Sobre estos términos, léase: «*Kolossos* y *psyqué* están pues, para el griego, estrechamente emparentados. Se incluyen en una categoría de fenómenos muy definidos, a los cuales se aplica el término εἶδωλα y que comprende, al lado de esta sombra que es la *psyqué* y de este tosco ídolo que es el *colossos*, realidades como la imagen del sueño (ὄνειρος), la sombra (σκιά), la aparición sobrenatural (φάσμα)». Cf. Vernant, *op. cit.*, pp. 306-307.

Estás durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles.
Se detuvo sobre su cabeza y le dirigió estas palabras:
En vida nunca te descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto.
Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades.
Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,
que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río,
y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, de Hades.»¹³⁴

Pero desde los versos de Homero, y al margen de la relación que Vernant establece entre la representación de la imagen del *kolossos* y su poder como doble, parece buscar un aspecto que relacionará a la figura mágica con la idea misma de la muerte. Y en este sentido, quizás podamos aproximarnos a la ausencia del rostro y la máscara como aspecto del *doble* del difunto. En efecto, el griego arcaico sabe de lo funesto, de la ruptura existente entre la vida y el mundo de los muertos. De ahí la lamentación de Aquiles al intentar abrazar la sombra de Patroclo, la decepción del guerrero al comprobar que el *eidôlon* de su amigo se desvaneció como el humo. Vernant continúa enfatizando esta idea de la muerte a través de otros pasajes de Homero, lo cual nos hace una idea de lo aterradora que podía ser la creencia griega de esa otra vida en el inframundo: “También en las mansiones de Hades es algo / el alma y la sombra, aunque la inteligencia no se conserva”¹³⁵. También en la *Odisea*, donde el propio héroe describe el terror sufrido ante las almas de los difuntos en su descenso a los infiernos:

¹³⁴ Homero, *Iliada*, XXIII, 55-74. [trad. de Emilio Crespo Güemes 1986, Madrid, Editorial Gredos, 2010, p. 489].

¹³⁵ *Ibid.*, XXIII, 100.

«muchos hombres heridos por lanza de bronce, guerreros
que dejaron su vida en la lid con sus armas sangrantes.
Se acercaban en gran multitud, cada cual por un lado
con clamor horroroso, y a mí me atenazó el pálido terror.»¹³⁶

La posible escisión entre la imagen y la idea de la muerte se muestra ya desde este entendimiento que para el propio Odiseo suponía un *pálido terror*. Ante este nuevo contexto, será el propio Belting quien reproche a Vernant el hecho de “ocultar el verdadero rostro de la muerte”¹³⁷. Para Hans Belting, el *verdadero rostro de la muerte* en el arte funerario griego corresponde a otro tipo de imágenes que, junto a los *kouroi*, forman parte de la cultura funeraria de los griegos. En este sentido apela, y no sin razón, a las imágenes que a partir del siglo V a.C. se esculpirán en las estelas privadas (fig. 11) y que corresponderían a metáforas de la tristeza, de la nostalgia, el *póthos* (πόθος). Atendiendo a este reproche de Belting, queremos puntualizar algo más al respecto, pues encontramos que Vernant no solamente veló, en cierta manera, el protagonismo del arte funerario a las imágenes de las estelas esculpidas y pigmentadas que aparecerán a partir del siglo IV, sino que además concentró la categoría de *doble* que ejercía el *kolossos* únicamente a la idea del difunto, y en consecuencia a la idea de la muerte.

En efecto, Vernant conocía la utilización del *Kolossos* para otros aspectos que no fueran únicamente la de apaciguar al fantasma del fallecido. Él mismo lo explica haciendo referencia a la ausencia de Helena en el palacio de Menelao, tras el rapto

¹³⁶ Homero, *Odisea*, XI, 40.

¹³⁷ Belting, *op. cit.*, p. 208.

efectuado por Paris de su esposa¹³⁸. Vernant describe los *Kolosoi*, aludiendo a su traducción como figuras o estatuillas de reemplazamiento, las cuales fueron utilizadas por ritos de magia amorosa para evocar a alguien o ejercer algún tipo de influencias sobre el ausente¹³⁹ (fig. 12 Kolossos-Louvre). Del mismo modo, también queremos resaltar el hecho a través del cual, en su contexto de *doble*, tampoco fueron utilizados para la totalidad de los ritos funerarios. Recordemos que los *kolossoi* eran imágenes mágicas, y que solamente se utilizarían en el caso de no haberse realizado los rituales funerarios en base a las tradiciones en alguien que hubiera sufrido una muerte violenta. Además, este poder simbólico del *kolossos* que Vernant extrapoló a la *psyché*, le sirve a Belting para poner en cuestión la idea de imagen a la que se pudo ceñir Vernant, la cual no sería sino una excesiva influencia platónica con respecto a ella. Para Belting, el sentido de *doble* que Vernant otorga al *Kolossos* necesitaría de la presencia de un alma para que la imagen pudiera ser entendida como tal, es decir, como el difunto mismo. Del mismo modo, también le reprocha la idea de que el *Kolossos* ofrecía un mejor entendimiento psicológico que las imágenes de tristeza que se representaban en las estelas funerarias.

Pero sobre algunas de estas cuestiones no podemos estar del todo de acuerdo. Si bien es cierto que Vernant exalta con demasiada frecuencia la idea del *doble* como sustitución respecto a la propia imagen, creemos que utiliza el contexto que sobre las

¹³⁸ Respecto a la alusión sobre la ausencia de Helena, corresponde a un fragmento de *Agamenón*, donde Esquilo hace hablar al coro sobre la nostalgia provocada por la falta de Helena, la cual provocará en su marido un odio hacia las esculturas que evocaban su presencia. Cf. Esquilo, *Agamenón*, 414-419. [Trad. de Bernardo Perea para Editorial Gredos, 1986. Barcelona, RBA Coleccionables, 2006, p. 175]

¹³⁹ Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 308.

imágenes teorizó Platón para hacer más evidentes las razones que suponen una escisión del pensamiento y la mirada griega con respecto a esa concepción metafísica que conlleva el *doble*, y no tanto una escisión con las imágenes mismas, como parece plantear Belting. Del mismo modo, pensamos que el hecho de que con anterioridad a los estudios que hiciera sobre el *kolossos* el filósofo e historiador francés, había tenido la ocasión de estudiar las figuras del *otro* en la antigua Grecia, ensayo que se publicó en 1985 con el nombre de *La mort dans les yeux*, es decir, con cinco años de diferencia respecto al ensayo sobre la categoría del *doble*, en el cual trataba acerca del concepto de alteridad que para los griegos representaba la utilización de la máscara. Y en tercer lugar, porque en esa idea, lo fundamentalmente *otro* a lo que alude Vernant en sus estudios sobre el *Kolossos* no es otra cosa que aproximarnos a la mirada griega donde la muerte se instala como escisión rotunda con la vida, a diferencia de otras culturas como la egipcia. En este contexto, la perspectiva del alma de Platón no tiene cabida, pues para los griegos arcaicos su equivalente, la *psyché*, no contiene ningún tipo de connotación divina que nos faculte para nuestra condición individual ni para la condición del conocimiento¹⁴⁰. De hecho, el propio Vernant se encarga de citar cómo Odiseo, tras quedar atezado por el *pálido terror* ante la presencia de las *psychai* en su *descensus ad inferos*, ordena a sus hombres que extraigan la sangre de los animales que habían servido de sacrificio, para que esas “cabezas *vestidas de noche*”¹⁴¹, esas cabezas sedientas de sangre sacrificial, se acercasen para intentar beber el líquido vital que les resulta tan necesario para recuperar algunas de las capacidades que habían disfrutado en

¹⁴⁰ Platón, *República*, 580 e.

¹⁴¹ *Odisea*, XI, 49. Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 312.

el mundo de los vivos¹⁴². En último término, aunque Vernant sí mantiene una oposición entre lo visible y lo invisible, no ofrece ningún aspecto destacable que cuestione la realidad frente a la apariencia tal y como la planteó Platón, antes bien, lo que fundamentalmente se encargará de oponer será la división entre la vida y la muerte, al identificar a Hades y a esas cabezas sin rostro como precisamente *lo invisible*¹⁴³.

Pero el rostro representado, desde su propia definición etimológica apunta, como venimos diciendo, a un conjunto de conceptos que se exponen, en cuanto a que se dan a la mirada. Hay, obviamente, una relación entre lo visible y lo invisible. El rostro es el paso a lo *otro*, pero eso *otro* participa de la misma ambigüedad que se da en el intento de definir un rostro en cuanto a imagen. El rostro representado ha sido, durante la historia del arte, un conjunto múltiple que ha participado de todas las inquietudes y cambios, de todas las mascaradas, reflejos y constantes vitales en los que cada generación ha realizado un esfuerzo por pensarse, por definirse e incluso por diluirse. La aproximación al rostro, en cuanto a representación, implica un amplio contexto de relaciones recíprocas y convulsas, a las que, desde aquí, solamente podemos dar cita en un intento de evocarlos, pues su análisis únicamente es posible en relación a un conjunto de miradas diferentes, y aquí puede no darse el caso.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Lo que sí puede ser cuestionable, y de ahí el reproche de Belting, es la racionalización con la que argumenta una mayor eficacia de imágenes como la de los *kolossoi*, o una imagen más pura como la losa de piedra, para introducir una idea como la de la muerte, en detrimento de otras imágenes como las reproducidas en las estelas funerarias, o el *eidolon* de Patroclo, las cuales, por su condición de símil o porque estrictamente son una metáfora del *póthos*, de la ausencia, para Vernant no acaban de producir la presencia de la idea en sí misma. Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 307 y ss.

Sobre la comparativa a la que somete Belting la idea del kolossos con la teoría de las imágenes de Platón, véase en Belting, *op. cit.*, pp. 210-213.

Siguiendo el contexto introducido en las últimas consideraciones, las claves que Vernant aporta debido a su énfasis sobre lo invisible y su relación con el inframundo, a esa mirada que acontecía en el griego arcaico donde lo real y lo sobrenatural no conoce los límites, pues se dan a la vez; es en esta mirada a la que nos expone Vernant, como decíamos, donde encontramos las claves para aproximarnos a la escisión que se dio en el corazón de Occidente. ¿Cómo podrá una piedra tallada introducir en el mundo de los vivos la idea aterradora de una presencia continua de la muerte? «Οἶδε γὰρ οὐδεὶς τὸν θάνατον»¹⁴⁴. Platón bien tenía razón, pues *nadie conoce la muerte*, pero hay algo en los rasgos arcaicos de esa imagen simbólica que transmite una relación, y sobre todo, una idea. La piedra fría, la inmovilidad, su silencio... Se evocará de esta forma a las *amenina kárina* (ἀμεινηνὰ κάρηνα), cabezas sin rasgos pero que aun así se proponen, van por delante. Se evocará también al fantasma, a la sombra, el *eidôlon* del difunto, una imagen que aparece desde la memoria, no material, la que sí podría ser partícipe de un mundo sobrenatural que para el griego empieza a ponerse en cuestión. La imagen-ectoplasma que conlleva un vínculo con un más allá que nos escinde. Si el *prósopon* es también la apariencia externa, la superficie, el *doblo* produce una imagen de ensueño que acaba disolviéndose como el humo. Sin duda, la piedra evoca más de lo que corresponde. Vernant, tras otorgar al *doblo* un carácter psicológico tan rotundo, delimitará ciertos rasgos que definen, a la vez, la conexión y el enfrentamiento entre la vida y el más allá a partir de indicios que hacen aparecer a la muerte como una

¹⁴⁴ Platón, *Apología*, 29 a.

petrificación de los vivos¹⁴⁵. Esta relación entre el cuerpo frío, mudo e inmóvil del cadáver con la losa de piedra nos permitirá comprender esta analogía.

Cabe apuntar en este caso, que uno de los ejemplos que dan a Vernant la ocasión de describir y manifestar la relación entre la muerte y la categoría de doble a los *kolossoi*, curiosamente, se da en un contexto posterior a la era de Homero, ya que lo toma desde uno de los párrafos de Esquilo. Es decir, esa escisión no era posible en el siglo VIII a.C., en cuanto a que no se había discernido. Será en el marco de la tragedia ática donde se pondrán en cuestión todos estos principios, pues la escisión del griego con respecto a la metafísica de una cosmogonía que dividía el más allá de la vida y lo propio del hombre ya había acontecido. En este sentido, solamente una mirada posicionada ya fuera de la historia podía aproximarse al problema griego, al doble rostro ofrecido en todo lo que acontecía a la cultura helena. Una mirada que vuelve a ser trágica, desde una concepción inscrita desde los primeros pensamientos de Nietzsche.

Del mismo modo, Belting también llega a esta conclusión al interpretar en los textos de Vernant una cuestión platónica. Al realizar una revisión sobre la teoría de las imágenes de Platón y lanzar una comparativa con ese estatuto arcaico que conserva un vínculo cosmológico con el más allá, Belting comprende así “el cambio que se llevó a cabo en el pensamiento griego acerca de la imagen”¹⁴⁶. Efectivamente, en el contexto que atañe a la historia de las imágenes, la imagen reproducida se apartará de cualquier nexo metafísico, para profundizar y exaltar los misterios propios de la vida. Así, en el

¹⁴⁵ Vernant, *op. cit.*, p. 311.

¹⁴⁶ Belting, *op. cit.*, p. 213.

siglo V a.C., y atendiendo al ejemplo que Vernant introduce como los más claros, Esquilo nos da la lectura de esa escisión, en un contexto contemporáneo que al igual que aconteció en Grecia, ha introducido un alejamiento de la metafísica cada vez más patente. De esta manera, es el griego de la tragedia ática quien ve el exceso de un simbolismo que evoca más de lo que realmente le pertenece. Pero desde los párrafos de Esquilo, atenderemos a una cuestión que creemos importante, y que servirá como conclusión a este punto de partida que hemos establecido en la búsqueda del rostro en sus orígenes. Como hemos observado anteriormente, Vernant se centra en todo aquello que remite a la muerte como lo fundamentalmente *otro*. De esta manera, será el *vacío en la mirada* de los *kolossoi* de Helena, puesta en escena a través de la tragedia, la metáfora que evocará a la muerte:

« [...] Por la nostalgia de la que
está más allá del mar, parecerá que un fantasma reina en palacio.

»La gracia de las bellas estatuas le resulta odiosa al
marido, y en el vacío de su mirada está ausente toda
Afrodita.

Antístrofa 2.^a

»Hay en sus sueños apariciones que le hacen sufrir, que
sólo le traen una vana alegría, pues cuando está viendo
lo que cree que es su bien, la visión se le escapa inmediatamente
de entre los brazos, luego de haberse esfumado sin

realidad en la compañía de los alados caminos del sueño.»¹⁴⁷

Belting analizará de nuevo estos versos, objetando que, efectivamente, en las imágenes no podemos encontrar una vida auténtica, por lo que en realidad sólo se estaría evocando al miedo que la muerte provocaba. Pero si volvemos a leer con atención, encontraremos que quizá Esquilo no está poniendo a la terrible muerte en escena para ponerla en cuestión. Pero, tal y como advertimos con anterioridad, Vernant no solamente veló esa otra imagen de la muerte que se da en las estelas funerarias, sino que apenas destacó otra de las funciones relevantes de los *Kolossoi*, la de los ritos amorosos. Es aquí donde, a nuestro parecer, el contexto de la muerte está excesivamente evocado, pues la ausencia de Helena no se debe a su muerte, sino al rapto y secuestro de la cual fue objeto. La evocación del *eidolon* en sueños, la del fantasma (φάσμα), o la mirada vacía de los *kolossoi*, pueden relacionar la ausencia de Helena con la muerte misma, pero creemos que Esquilo cuestiona fundamentalmente la metafísica de las imágenes, la cual lleva al rey Menelao a un sufrimiento desmedido producido por un deseo que se muestra evidentemente pasional, carnal, pues utiliza los *kolossoi* para invocar al *doblo* de Helena. La mirada vacía de ese rostro representado de Helena no evoca a la muerte, sino a la ausencia de Afrodita, es decir, la negativa de Menelao a no desear otro rostro y otro cuerpo que no sea el de Helena. Lo que parece enseñarnos la tragedia es, precisamente, que el misterio de la presencia-ausencia que la imagen revela

¹⁴⁷ Esquilo, *Agamenón*, 418-427. [Trad. de Bernardo Perea, 1982]. Madrid, Editorial Gredos, 1986.

no debe trascender más allá de una metafísica situada fuera del contexto de la imagen misma.

Volviendo a esta relación simbólica que establece Vernant entre la piedra fría y el vacío en la mirada de la estatua de Helena, parece surgir una memoria latente en la cultura occidental que acontece como escisión rotunda, una especie de interiorización de la mirada hacia el hombre, que se abre a través de una ruptura por la muerte. ¿No es a la vez el problema del griego antiguo con los dioses? La muerte, el inframundo, el terrible poder de lo *otro*, aparecen ante el griego como visiones difíciles de soportar. Puede ser una mera hipótesis, pero el *eidôlon*, instalado en un sistema simbólico de tal poder, pudo generar una ruptura con ese carácter psicológico de su representación, originando un problema del griego ante la imagen y su poder simbólico, instaurado en una metafísica inasumible, la cual propiciará en el contexto de las imágenes y su relación con el hombre un camino de aproximación al símil, convirtiendo lo fundamentalmente *otro* en un plano concerniente a la *physis*, en un problema del *más acá*, en la *religio* de un misterio compartido. Así, ante la pregunta de por qué no habían utilizado los griegos el rostro o la máscara en alusión a la muerte, ante la ausencia de un rostro para la muerte en la cultura griega, nos encontramos con otro rostro, el de la estatua de Helena, que nos ha podido dar una respuesta aproximada. En relación a la muerte, y gracias a la aproximación de Vernant, entendemos que en la religión griega no se da un contexto que pueda denominarse una *bella muerte*, en cuanto a que la vida queda escindida por lo que los griegos llamarán la negra Parca. La muerte no es un puente, ni una continuidad, sino que para el griego significa más bien una muerte en vida. Aunque la *psyqué* sea inmortal, su existencia en el inframundo acontece como una cabeza sin rostro, sin brío,

sin vida; sumida en el olvido, incapaz de recordar apenas su vida terrenal, y sedienta de sangre, que es la bebida que le hará recobrar un pequeño impulso vital. El paso por la muerte significa la ausencia de vida tal y como la entienden los griegos. ¿De qué le serviría al difunto su apariencia si apenas podrá recordar quién fue? Por eso el rostro de Helena, en cuanto a que no había muerte en el recuerdo de Menelao, sino justamente un tema carnal de deseo, celos, angustia y sí, de vida, nos hace tomar un punto de referencia vital, pues el rostro, en cuanto a imagen, nace para los griegos de esa aproximación al símil relacionado con la vida. Las imágenes brotan, en tanto apariencias, para gozo de una mirada vitalista como fue la griega.

2.4. Rostro y máscara en la antigua Grecia. Mirada y alteridad

Ante la inquietud de Belting al no encontrar un rostro o un *doble* en los ritos funerarios de los griegos, ante la carencia de imágenes que mostrasen la claridad del vínculo entre el difunto y su imagen representada, lo que encontramos en la antigua Grecia no es otra cosa que una diferencia tajante con el resto de culturas en las que sí se da ese vínculo. De esta manera, la búsqueda de un rostro o una máscara funeraria resultará inútil, pues no es en la muerte donde el griego prolonga la vida, sino en las funciones del más acá y en su analogía con la *physis* donde establece una *religio*

compleja y una metafísica, podríamos decir, que circula en un sentido diferente al contexto de la metafísica concebida por Platón. En realidad, y atendiendo al problema del rostro o la máscara, estas imágenes serán utilizadas por los griegos para otras muy diversas funciones, ligadas a su visión y su relación con la vida, pues en ellas encontrarán la manera de hacer presente la ausencia de unos poderes que antaño se situaban lejos e invisibles, crueles y voraces, para compartir a través de la mascarada y la alteridad su presencia y su pacto con los hombres.

Así, con anterioridad a Platón y Sócrates, el griego estableció una similitud con la *physis* que abarcará pensamiento y mirada. Una mirada trágica que hará reconciliarse con las apariencias, pues a través de ellas se producía aquello que para el griego habría significado un pacto con lo sagrado, transfigurando una esfera dominada por la violencia del mito en una *physis* donde las potencias del más allá participaban activamente como mitos de significado. Una visión trágica que permitirá al griego relacionarse con las apariencias a través de una experiencia estética que une todos los aspectos antitéticos y contrarios que se dan como fuerzas en la *physis*.

Hipóstasis, transfiguración, también transvaloración en el sentido más estricto de lo que aconteció en la filosofía de Nietzsche. A lo largo de la historia del rostro, el *prósopon* es rostro y máscara, divino y humano, potencia y persona. Físico y de un carácter fuertemente religioso, metafísico, psicológico, humano, antitético y unitario. Evoca un juego de emociones y simbolismos que quedan registrados en los trazos que representan una unidad concreta, cognoscible, pero sobre todo transmisible, que deviene para la historia del rostro representado en la historia de una lucha de fuerzas plásticas

que brotarán una tras otra. Ya sea en el marco de representación de un *doble inmortal*, ligado a una metafísica donde la vida se prolonga más allá de la muerte. Ya sea, en efecto, en el ámbito de una religión que escinde completamente al individuo después de pasar al reino de Hades, en la capacidad del rostro para perpetuar la identidad del sujeto o de representar la esencia o el alma; la máscara y el rostro han compartido durante la historia de las imágenes una lucha por ser la apariencia en la que mejor o más abiertamente se haya advertido la visibilidad de lo invisible, el misterio de la presencia-ausencia, o la esencia misma de las cosas. Las artes no cesarán de imprimir rasgos, de figurar, creando rostros que simbolizan lo divino por lo humano en esa presencia insólita que es también, como se ha indicado a lo largo de estos capítulos, el signo de una ausencia. En relación con el símbolo, y en cuanto a imagen profiláctica, no solamente preserva sino que además será benéfica porque es simbólica.

Volviendo a algunas aportaciones del inicio, para Régis Debray estas potencias de lo sagrado implican una trascendencia. Como problema añadido, y desacralizado el objeto artístico en nuestros tiempos, el autor advierte de lo difícil que puede llegar a ser escapar de lo *sagrado*. Esta trascendencia no será otra cosa que “la independencia del motivo y su libre reconocimiento por el artista en primer lugar, por el ojo y el espectador después”¹⁴⁸. Evidentemente, en los orígenes de la imagen, donde la imaginación era todavía otra cosa bien distinta a nuestro objeto artístico, no podía existir la cadena que expone Debray: *artista-obra-ojo-espectador*. Pero la percepción de lo invisible, en cambio, sigue correspondiendo al ojo de aquél que mira y, enunciando de

¹⁴⁸ Debray, R., *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 54.

nuevo el concepto de transmisión simbólica, es capaz todavía de perdurar. en el propio objeto. Nota.

Las primeras huellas de rostreidad, o el primer esbozo de un *prósopon* extraídas de la piedra o impresas en arcilla evocan la realidad de un más allá, definiéndolo anteriormente como un *afuera*, y que formula el enigma de lo sagrado o lo divino. Pero a los ojos de los antiguos griegos, estos conceptos moran en cada experiencia que resulta visible. Rostros y máscaras, en su extensión como rostreidad son, en definitiva, *hierofanías* en las que se manifiesta el mundo de lo sagrado, cuya condición y propiedades remiten directamente al poder de la imagen. No es de extrañar que, de esta manera, el rostro representado ocupe, además, una categoría psicológica que implica comprensión y preservación ante eso *otro* por parte de uno mismo y, a la vez, una especie de reconocimiento hacia lo extraño, hacia lo que está y reside —si no ya en una esfera mitológica—, sí al menos en el *afuera*, lejos de los límites fronterizos del mundo conocido. El rostro, en cuanto a fenómeno visible, es capaz de albergar y presentar esa materialización, pues es siempre desde su etimología —como base de nuestra hipótesis—, aquello que se propone, que se da a la mirada. De esta manera, ante un rostro, máscara o cualquier imagen que impriman un elemento de rostreidad, el sujeto está de alguna manera llamado a diluirse en la percepción del *otro*, o de lo *otro*. En ambos casos se da un *afuera* que remite al significado de la presencia y la ausencia, y tanto si la imagen pertenece al retrato de un individuo concreto como a la máscara de una potencia sagrada, el sujeto que mira deviene por un instante en la comprensión de aquello que la imagen vuelve a presentar, a re-presentar. Este misterio, o este *milagro*

del arte que abre la mirada a otra cosa diferente de uno mismo, tendrá un nombre para los griegos: Dionisos. La deidad que junto a Apolo habitará en el santuario de Delfos. La potencia que une lo divino y lo humano, el dios de una locura extrema que hace diluir los límites del hombre, del dios y del animal, revelando a los griegos los misterios de la *physis*, de las apariencias y de la muerte. Junto a Apolo, serán las potencias antitéticas que revelarán a los griegos esa experiencia estética que se dará tanto en el arte como en la vida.



Fig. 10. Kolossoi hallados en Delos.



Fig. 11. Estela funeraria de *Hegeso*, hija de *Proxenos*, ca. 410 a.C., Colección particular



Fig. 12. *Kolossos*, Museo del Louvre, París.

III El pacto con lo sagrado. La máscara trágica del devenir

3.1. El nacimiento por la muerte. Iconografía de lo trágico y transmisión simbólica.

Se tratase o no del poder simbólico de los *kolossoi*, en la historia de la mirada se han producido rupturas constantes y semejantes. No pudiendo escapar de lo *sagrado*, rostro e *eidôlon* evocarán a lo *otro* y a lo humano, a la vez, en una especie de simbiosis entre el mundo de los dioses y el mundo de los mortales que se da en forma de pacto. Un pacto doloroso, un desgarró, un estruendo espantoso que hará percibir la *phýsis* como una continua batalla entre fuerzas múltiples y diversas. La profundización en estos aspectos produce estas regeneraciones constantes en la mirada. La metamorfosis, el *movimiento*, siempre ha estado visible, siempre ha habido un grito de espanto ante un eco inmemorial que llega desde los *mitos* más arcaicos y el instinto religioso del

hombre. Un grito de horror ante el vacío, ante la *kenosis* continuada, ante la visión de una imagen inasumible, ante la muerte como escisión rotunda, pero sobre todo ante el rostro sin vida que en cada etapa histórica se había conseguido alcanzar en cuanto a imagen y reflejo de sí misma, de su ideal, de la unidad fundamentada en el *yo*.

El grito transmite en la historia de las imágenes la noción de la pérdida más absoluta, de la escisión irreversible, tanto si se va a producir como si acaba de acontecer. Ya sea a través de la *technè* para escenificar un mito o bien desde la esfera del arte para hacer trascendente a lo *otro*, incluso en la esfera multimedia y la comunicación del instante ha acontecido en cuanto a icono (fig. Munch y emoticono). Es inevitable que en la sociedad actual la imagen se banalice cuando únicamente comunica, pero ante el grito todavía podemos asistir a un estallido de la memoria, aunque éste se pueda producir de una forma leve o significativamente anestesiada. En todas las facetas de la imagen, el grito se impone como icono de lo trágico, pero en cuanto a imagen trasciende, abre paso a otra cosa distinta de sí misma. La imagen clavada, fijada en los límites de un contorno, no necesitará el sonido desgarrador para evocar lo extremadamente trágico. Del mismo modo, no podremos permanecer impasibles al oír únicamente su aullido. En el cine, por ejemplo, se habrá escenificado todas sus posibilidades, donde todavía podemos asistir al *pathos* creado en el plano del grito sordo interpretado por Al Pacino en el instante del asesinato de Sofía (fig. 13), perteneciente a una de las escenas de *The Godfather Part III*.

Lo trágico acontece de diversas maneras, puede tratarse de una situación personal o pasional llevada al extremo, o el encuentro con una violencia venida desde afuera, ya sea como accidente o enfermedad que ante el gesto del azar no podremos controlar, o bien desde el terror y el odio proyectado desde el *otro*. Trasladado al rostro, el filósofo Georg Simmel encontrará paralelismos interesantes, ya que lo trágico se dará cuando los límites y contornos de “la personalidad estallan o amenazan con hacerlo”¹⁴⁹, del mismo modo que se hace visible en el rostro, en su fisonomía, cuando los límites de su unidad se llevan, de igual modo, al extremo mismo donde cada una de sus partes están a punto de transgredir su propia comprensión. Las teorías de Simmel sobre el cometido del rostro, su problema como retrato, o sus conclusiones respecto a la visibilidad de fuerzas vitales que se dan en los retratos de Rembrandt, son la fuente utilizada por Jean Clair para elaborar una ética del arte, fundamentada en la filosofía de Levinas, que implica a su vez una responsabilidad del artista. No sin razón, pues como apunta Clair en su definición de fisonomía publicada en su ensayo *Elogio de lo visible*, convendrá situar las reflexiones de Simmel en su contexto histórico, momento en el que la pintura está exteriorizando una “deformación continua y sistemática”¹⁵⁰, con pinturas como las de Van Gogh o *El grito* de Munch. Clair añadirá estas otras reflexiones de Simmel relacionadas con la representación del rostro, donde una transgresión extrema de sus límites conlleva una desorganización cognitiva que impide reconocerse en el *otro*. La falta de una estructura en el rostro se produciría ante la visión de una boca gigantesca o ante el extremo desorbitado del tamaño de los ojos. Expresión que para

¹⁴⁹ Simmel, G., *El rostro y el retrato*, Madrid, Casimiro Libros, 2011, p. 44.

¹⁵⁰ Clair, J., *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 27.

Simmel tiene mucho que ver con la petrificación del rostro que acontece a través de movimientos, los cuales equivalen a un momento en el que perderíamos el dominio sobre nosotros mismos¹⁵¹. Sin lugar a dudas, el elemento pétreo permanece como una metáfora constante instalada en nuestra memoria desde un tiempo ancestral.

Lo trágico y la muerte se han dado a la vez, constantemente, formando parte de nuestra memoria visual y de nuestra propia consciencia. Simmel, en el profundo discurso sobre el rostro que teoriza en los ensayos sobre Rembrandt, efectuados a la par desde un más que evidente Heráclito-Nietzsche y la espiritualidad alcanzada por Kant, define a la muerte como un “elemento atemporal”¹⁵², situando a una posible imagen de la muerte en un más que acertado contexto de anacronismo, donde tal y como las fuerzas vitales se visualizan a través de la fuerza plástica del rostro representado, la muerte se insinúa como parte indivisible de éstas. Desde una posición transhistórica, hará de Rembrandt un pintor trágico en el sentido más intempestivo. Para Simmel, las *fuerzas vitales* que contienen la obras de Rembrandt bastan para evocar a la muerte, pues está contenida en ellas, ya que en su opinión existía en él una percepción determinada para la relación entre la vida y la muerte, la cual ya contiene en su propio

¹⁵¹ Simmel, *Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988. Cf. Clair, *op. cit.* P. 27.

¹⁵² Simmel, *Rembrandt: Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 84.

entendimiento “la más profunda visión del significado de la muerte”¹⁵³. Simmel expresa su convicción de que la actitud del pintor radicaba en el hecho de haber suprimido las Parcas en sus representaciones, es decir, la voluntad del artista de no haber representado una escisión tan rotunda ante una vida que únicamente se goza en cuanto a vida. Introduce con estas reflexiones el cambio drástico que representaría para los griegos la visión ante la muerte. Lo hace desde la pintura de Rembrandt y su evocación a la muerte sin necesidad de pintar o representar su imagen, evitando así el elemento alegórico; donde de alguna manera, encontramos esta especie de sinergias entre la mirada vitalista de los griegos de la antigüedad a la que nos hemos aproximado anteriormente y el contexto en el que Simmel sitúa a una voluntad que acontece en las pinturas del artista holandés. De esta forma, podemos aludir a través del contenido de las reflexiones de Simmel, al significado un tanto enigmático de alguno de los fragmentos de Heráclito que han llegado hasta nosotros, el cual nos brinda la ocasión de profundizar algo más en la visión y el pensamiento que se dio en Grecia tras la escisión que se produjo con la esfera del *Mythos*: “lo mismo es vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo; pues esto, de un vuelco, es aquello, y aquello a su vez, de un vuelco, es esto”¹⁵⁴. Lo cual da lugar a un sentido donde lo trágico, en todas sus acepciones y formas diversas en las que acontece, estaría implícito en imágenes y representaciones donde el rostro contenga esas *fuerzas vitales* a las que el filósofo recurre continuamente.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁴ Heráclito, DK 22 B 60, DK 22 B 88, trad.

Para Simmel se establecen así dos formas estéticas de simbolizar lo trágico. Una que pertenece a la referencia o la evidencia de un accidente o rasgo que la imagen representa, y otra que excede ciertos límites, impuestos además por la propia fisionomía del rostro. En el contexto histórico en el que hemos establecido el pensamiento de Simmel, Jean Clair extraerá esa *formidable potencia espiritual* que el rostro posee para vincular, a través de su movilidad, el todo y las partes, teoría unitaria que hace transmisible cualquier tipo de emoción a partir de cualquier cambio en las facciones de éste, y aludirá directamente a esa otra simbolización donde se da lo trágico, ya que el autor la sitúa cuando “el expresionismo traza la patognomía de rasgos recurrentes”¹⁵⁵, es decir, en esa transgresión extrema que desestructura el rostro y, en consecuencia, tenderá a hacer visible únicamente un aspecto psicológico, velando cualquier posibilidad de establecer un nexo de unión entre valores antitéticos que, apuntando a esa visión trágica que ya se dio en la antigua Grecia y que tienden a redefinir el concepto de lo clásico en la antigüedad, eran vistos como unitarios e inseparables.

Ante el estallido de lo trágico, ante la visión de un rostro que está a punto de rebasar sus límites o bien ha producido su transgresión, la memoria parece evocar los rasgos de lo sagrado. Jean Clair extraerá esta esencia terrible propia de la divinidad en uno de sus textos, haciendo patente esa necesidad de lo humano que a cada época ha procurado un pacto con lo sagrado¹⁵⁶. Así, en la historia de las religiones, lo divino o los

¹⁵⁵ Clair, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 181 y ss.

dioses no son visibles a los ojos de los hombres. No pueden ser mirados y también carecen de nombre. Esquilo hará hablar así al coro: “Zeus, quienquiera que sea, si así le place ser llamado, con este nombre yo le invoco”¹⁵⁷, lo que nos lleva a algunos de los fragmentos de Heráclito donde Dios, el cual se torna otro cada vez que es invocado, “se llama según el gusto de cada uno”¹⁵⁸, o aludiendo a lo Uno, o lo sabio, del cual escribirá que “quiere y no quiere ser llamado por el nombre de Zeus”¹⁵⁹. La tradición judía presentará igualmente la imposibilidad de nombrar o ver a Dios, evocado a través del tetragrama YHWH, el cual sólo puede ser proferido una vez al año por el Gran Sacerdote. La tradición cristiana apelará a Dios como «Adonai» y en el islam se recitan los noventa y nueve nombres de Alá, a falta del centésimo, que no puede ser proferido.

De la misma forma, el rostro de Dios no puede ser mirado, ya que su vista se le hará insostenible al ojo humano. Así, Yahvé advierte a Moisés que los sacerdotes y el resto del pueblo no debe traspasar las lindes del Sinaí, a fin de no irrumpir contra ellos¹⁶⁰. Hera también señalará este aspecto de lo sagrado, cuando Aquiles se propone ver a los inmortales que participan en los combates, pues “peligrosos son los dioses cuando se manifiestan en persona”¹⁶¹. Luz y fuego serán los rostros de los dioses para los mortales, que serán cegados, presas de terror, ante el fulgor del relámpago. El mito también nos acerca a la desnudez de los dioses, prohibida a la vista, como en el baño de Ártemis. Robert Graves relata cómo Acteón pudo ver la desnudez de la diosa, oculto

¹⁵⁷ Esquilo, *Agamenón*, 160.

¹⁵⁸ Heráclito, 77 (67), p. 137.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 84 (32), p. 138.

¹⁶⁰ *Éxodo*, 19: 21-36.

¹⁶¹ *Iliada*, XX, 131.

tras la roca, por lo que fue convertido en ciervo y despedazado por los sabuesos de la diosa. O Atenea, que pese a ser tan modesta como su hermana, fue mucho más generosa cuando Tiresias le sorprendió durante un baño. La diosa se acercó y tocando el rostro del mortal con sus manos le arrebató la visión de sus ojos, aunque sabemos que de esta forma le dio el don de la adivinación. Como vemos, la visión de los dioses será siempre un elemento de castigo para el mortal, que podrá incluso encontrar la muerte ante un accidentado encuentro con lo divino¹⁶². Es únicamente a través de una teofanía, como nos recuerda Clair, el modo en que los dioses se presentarán ante un solo ser y durante un breve instante. O bien a través del disfraz, con el que encarnan de esta manera un cuerpo humano a través del cual podrán hacerse visibles para los mortales. El disfraz y la máscara serán la imagen que propone lo sagrado ante los hombres, a modo de pacto. Así, el pacto de lo sagrado ante lo humano, ante lo trágico y su devenir, un pacto de semejanza que nace por la muerte, en la imposibilidad de encarar el rostro verdadero de lo divino siempre evocado a través de los rasgos más inasumibles. Heráclito nos advierte, pues “la verdadera naturaleza gusta de ocultarse”¹⁶³, y Nietzsche retomará la advertencia al evidenciar la necesidad de lo profundo para ocultarse en el disfraz y la máscara¹⁶⁴. En lo trágico acontece uno de los misterios de la disolución del sujeto y de su paso al *otro* y a lo *otro*, pues su visión obliga a encararse y a perderse en lo profundo, a olvidarse por un instante de sí mismo. Acontece de nuevo el milagro de la imagen donde se abre a otra cosa distinta de sí, acercándonos a nosotros mismos a una especie

¹⁶² Cf. Graves, R., *Los mitos griegos*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 108-109 y 127.

¹⁶³ Heráclito, op. cit., 8 (123), p. 130.

¹⁶⁴ Cf. Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 69.

de afuera, de accidente, que nos escinde de nuestra cotidianidad. Nos diluye en el enunciado de la presencia-ausencia, diluye el enunciado del *principium individuationis*, y el significado de la potencia dionisiaca se hace aprehensible ante la evocación de algo *otro*.

Retomando nuestra iconografía, en el grito no se da únicamente una señal de lo trágico, sino que junto a su visibilidad, evoca la profundidad del abismo que se abre a través del orificio abierto en el rostro, abriéndonos a la transmisión de lo simbólico de algo *otro*. Habrá una profunda extrañeza en el hecho de observar nuestro propio reflejo en un espejo. Una extrañeza que se acentúa al interrogarnos a propósito de si lo reflejado es, en realidad, la imagen que nos hace reconocibles, pues la cuestión reside en si la imagen refleja en realidad la apariencia de nosotros mismos. La racionalización a la que conlleva esa sensación de extrañeza nos disuelve en una abstracción del individuo, de un *yo* consciente, o autoconsciente para ser más exactos, que se define como búsqueda y conocimiento de sí mismo —desde el Sócrates-Platón— en el mejor de los casos. Pero la mirada es introspectiva y hacia *uno*: peligro y caos, vértigo y abismo.

La imagería reproducida ante lo trágico deviene para la historia del arte en pluralidades que cabe revisar desde el aspecto psicológico y filosófico por el que finalmente se ha dado al término, es decir, la *angustia* que se impone en el expresionismo a finales del siglo XIX y que estalla a consecuencia del romanticismo alemán que brota en el siglo XVIII. Así, ante lo trágico tal y como fue recogido por Simmel, nos encontramos ante un grito que evidentemente nace por la muerte, ante su

visión que ya se darían en las *fuerzas vitales* contenidas en las representaciones artísticas. El otro aspecto es el del eco inmemorial de lo inasumible, que deviene en angustia y ruptura, pero esta vez con el gozo de la vida misma. Entre medias, y a la vez, una historia de fantasmas, de entes que acontecen en la sombra y rostros difíciles de asumir desde un holocausto que nos traslada al *Inferno*, el cual subyace en la oscuridad más arcaica de lo sagrado. Rostros y máscaras nos asaltan más allá del sujeto y nuestra propia conciencia de ser. Dionisos nos diluye en la ebriedad y la locura que encierran las realidades de cada una de las apariencias que se abren a lo trágico, a través del *pathos* que establece la relación presencia-ausencia. Apolo nos las muestra en tanto que imágenes y representaciones, pues el arte de las formas es una de sus máscaras y a través de las imágenes nos obliga siempre a nuestra condición, a imponernos el conocimiento de aquello que somos y que nunca jamás seremos, escrito en el santuario de Delfos desde un tiempo inmemorial y el cual nos advierte de nuestros límites y de la necesidad de conocerlos. Simbologías de doble filo que nos transmiten potencias de lo ambiguo y de lo múltiple, pues en ellos encontramos a su vez la hostilidad y la crueldad, la guía y la cura.

Pero quizás, en una iconografía aproximada de lo trágico, donde el grito puede imponerse a otro tipo de imágenes, desde el rostro de Laoconte (fig. 14) hasta el grito representado en la faz de una de las piezas de María (fig. 15 y 16), ante la figura de su hijo muerto, yaciendo en el suelo tras haber sufrido su martirio, la pérdida de un centro de gravedad en la razón que el romanticismo alemán impulsa y estimula la figura de Munch (fig. 17), o el grito de un rostro liberado en las pinturas papales de Francis Bacon (fig. 18), su condición de icono es únicamente un signo, una señal que se ajusta a

la semejanza que el rostro, en su contorsión, dibuja al enfrentarse a aquello que hemos denominado lo *trágico*, desde el anterior análisis de Simmel.

La transmisión de un valor simbólico queda, de hecho, un tanto vacío e incompleto. No es el grito en sí con el que podemos acercarnos a lo simbólico —el aullido o su visión únicamente nos alertan—, sino el propio rostro y su desfiguración, llevado al límite de la unidad de sus partes, esa mueca angustiada que pertenece a lo visible y lo transmisible en ella es la que nos acercará al valor simbólico de lo trágico.



Fig. 13. Al Pacino en *The Godfather Part III*. Francis Ford Coppola, 1990.



Fig. 14. *Laocöon* (detalle). 50 d.C. Museo Pío-Clementino, Vaticano.



Fig. 15. Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*. Chiesa di S. Maria della Vita. Bologna. h. 1480



Fig. 16. Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*. (Detalle).

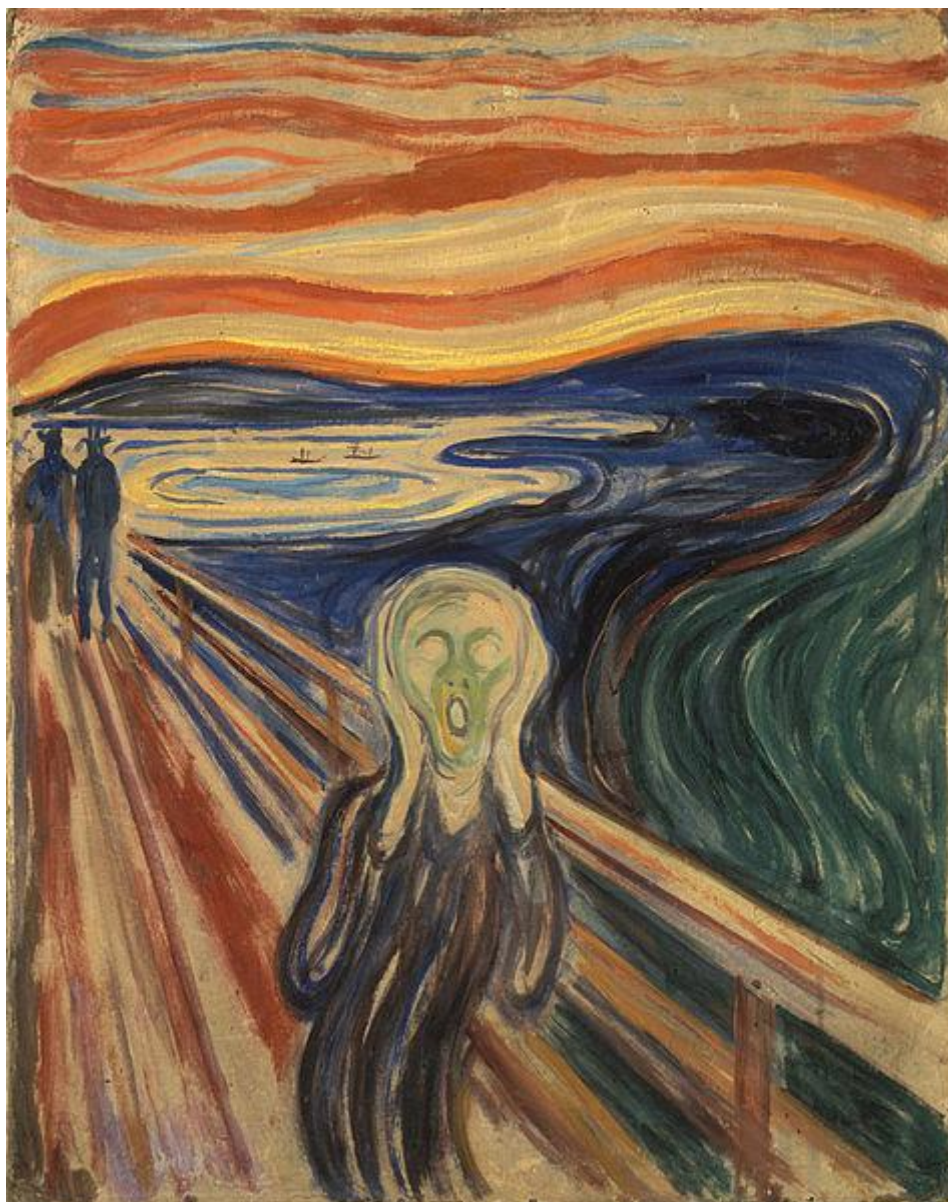


Fig. 17. Edvard Munch, *El grito*. 1910.



Fig. 18. Francis Bacon, Study for the Head of a Screaming Pope", 1952.

3.2. El rostro en el límite. Aspectos simbólicos de lo horrible y lo grotesco: La máscara de Gorgo.

Enrico Castelli realizó un ensayo maravilloso sobre lo *tremendum*, lo horrible, desde el enfoque teológico de pintores como Brueghel, El Bosco o Niklaus Manuel Deutsch (fig. 19), entre otros, quienes abordaron el tema de las tentaciones de San Antonio desde un inquietante escenario fantástico que, en conjunto, nos da una visión trágica de lo desconocido ante la pregunta ¿tiene sentido la esperanza?

[...] lo horrible es lo *tremendum*, hace temblar, genera el temblor desmembrador. Separa, despedaza, es dicotómico; escinde.

Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible. *Abyssus abyssum invocat* (el abismo llama al abismo). Lo monstruoso es su aspecto más destacado.¹⁶⁵

Advertimos aquí el significado de lo diabólico frente a lo simbólico. Recordemos que es lo que separa, aquello que divide, la escisión y la ruptura. Gorgo

¹⁶⁵ Castelli, E., *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007, p. 87.

mantiene la última visión, el último valor simbólico, el último nexo de unión antes del paso a lo *tremendum*, es el vínculo último que precede a lo horrible para Vernant, o a lo *demoníaco* para Castelli. Es decir, la escisión para uno y el desgarramiento en el otro. Mucho hemos expuesto hasta ahora el significado de esa escisión que atañe a Vernant, una escisión ante la muerte, ante la idea de la muerte que significa el paso a lo horrendo, al infierno del Hades, la ruptura rotunda donde las ánimas, como *cabezas vestidas de noche*, apenas sin vida, muestran su sed ante la sangre vertida, con el fin de recuperar únicamente parte de la vitalidad y la memoria que les correspondió en el mundo de los vivos.

Castelli, en su interpretación de El Bosco en su *Carro de heno* (fig. 20), alude a lo fantástico como desfiguración, algo que expresa lo demoníaco “porque no llega a conseguir la máscara”¹⁶⁶ y, en consecuencia, la máscara queda de alguna manera enmascarada. Para Castelli, el cuadro es un “espectáculo fantástico o disgregador”¹⁶⁷, donde todo es demoníaco, donde el ritmo de la figuración ha perdido su tiempo y no encuentra definición, donde se expresa el ansia de no poder llegar a ser nunca algo. Huir de lo fantástico provocará la ofensiva de los demonios, quienes desencadenan lo fantástico a ultranza, puesto que ellos mismos no son naturaleza, no son figuración. Esta ofensiva es para Castelli el *desgarramiento*. Por otra parte, el desgarramiento podrá ser

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 74.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 75.

corpóreo —como el que se da en los infiernos representados por El Bosco y Pieter Huys (fig. 21 y 22) —o de lo visible —el cual implica un desmembramiento de lo real¹⁶⁸.

Esta fantasía *a ultranza*, este desgarramiento de la realidad, será representado en las *Tentaciones* del Museo de Lisboa, donde El Bosco consigue un conjunto trágico a base de significación y desconcierto. El santo será asaltado por una gran variedad de informidades, de fantasías que no son naturaleza. Las tentaciones de San Antonio advienen como un suplicio ante lo incomprensible, ante aquello que no tiene ningún sentido, lo que no es, pues su naturaleza es plenamente demoníaca: nos arrastra al umbral de la incomprensión, nos sitúa allí, en ese vacío que es a la vez boca, orificio y oscuridad, incitándonos a asomarnos al abismo, a contemplar y completar aquello que no es, que carece de sentido porque no pertenece a la naturaleza. Intentar comprender es aquí la tentación, a modo de pregunta, de interrogación. Castelli nos advierte sobre el movimiento de las figuras que parecen dar vueltas alrededor del santo, como queriendo hacer surgir la pregunta, el interrogante, la tentación.

La mirada será la perdición, ante lo visible se abre irremediamente el orificio oscuro de la *nada*. El diablo está en el detalle, en la mirada circunscrita. Más allá del fragmento se agota la acción de ver, y únicamente queda la desesperación ante la ruptura y la escisión, ante la falta de continuidad y comprensión. La mirada es lanzada directamente al abismo, quien mira es arrastrado al vacío cuando surge el vértigo, pues

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

la caída es aquí inevitable. Se produce entonces el desgarró, el desmembramiento, la escisión, lo *tremendum*.

Aquí el paralelismo entre lo fantástico puramente demoníaco en la pintura teológica del siglo y la alteridad radical de la monstruosidad y lo grotesco en la máscara de Gorgo invita a un nexo indivisible (fig. 23). Ambos arrastran a lo *tremendum*, son el último paso, son así mismo el umbral al abismo y a lo horrible. Al mundo de los muertos, al infierno y al Hades. Será en el orificio oscuro, en la boca abierta que agrieta y desfigura el rostro, el umbral inequívoco hacia la muerte, hacia lo incomprendible, hacia el rostro inmundo, la desfiguración por el aniquilamiento, el despedazamiento y el final. Paralelismo evidente, memoria y nexo simbólico desde lo arcaico a la teología cristiana que se evoca a través del eco poético de las figuras y su transmisión, donde la interferencia de lo sobrenatural se vivifica y se dilata.

¿Podemos trazar aquí, en este umbral, un vínculo con la alteridad horrible y grotesca de lo griego? La mirada de Gorgo es el último rostro, la última máscara todavía natural, aún dentro de las apariencias, aún imagen, todavía símbolo y facialidad, antes de ser engullidos en el umbral de sus fauces al otro lado. Es el acceso al viaje incomprendible de aquello que no puede ser completado. Guarda la entrada en el reino de Hades. Aquí, el enmascaramiento de lo trágico nos hace volver a cuestionarnos: ¿dónde está aquí Dionisos? Las fuentes son en su mayor medida confusas y fraccionadas, aun así, Heráclito ya nos lo advierte: “Hades es el mismo que Dionisos,

por el que enloquecen y hacen bacanales”¹⁶⁹. La duplicidad de Dionisos se pone de manifiesto al ser invocado como Hades, y su ambigüedad arroja de esta manera un difícil ejercicio de concreción. Pero a la vez, en medio de esos fragmentos, se convierte en emisaria de Apolo. «Nombre del arco, vida, pero su acción, muerte»,¹⁷⁰ como recuerda Heráclito en alusión a uno de los símbolos del dios. No es la única analogía que mantiene con los dioses-uno de Delfos. Gorgo es imagen, representación, apariencia, su acción visible es devenir, implica el accidente de lo *otro*. Pertenece al reino de las apariencias, al reino de Dionisos, y a la vez comparte con Apolo el desvarío auditivo, el *Verbo*, el desafío del sonido en las palabras de la Sibila, la boca abierta que revela la profundidad ciega del oráculo. Asimismo lo grotesco deviene en ironía, en la burla y la risa de los dioses ante el gesto y la mueca de Atenea al hacer sonar el instrumento que ella misma había fabricado, la flauta doble o *aulós*, que hinchaba sus mejillas y deformaba los rasgos de su rostro. De nuevo lo auditivo, en el sonido musical del *aulós*, forma parte de alguna manera de una conexión con lo grotesco y la ironía encontrada en el gesto o la máscara de lo *tremendum*. La doble flauta de Atenea será encontrada por el sátiro Marsias, quien desafiará a Apolo en un duelo musical. Lo grotesco y la música se unen en la antítesis estética de lo dionisiaco y lo apolíneo, aquí ocurre el enfrentamiento, la lucha, que deviene en lo grotesco. La flauta será el instrumento de Dionisos, sus sátiros acompañarán al dios en procesiones haciendo sonar este instrumento: “la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad

¹⁶⁹ Heráclito, 50 [15]. *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 39 [48].

dionisiaca”¹⁷¹, del mismo modo que hará aparecer “la imagen simbólica en una significatividad suprema”¹⁷². Precisamente encontramos en la ironía de lo grotesco, en el mito trágico, el eco que recupera los símbolos respecto al conocimiento dionisiaco de la existencia. Así surge la imagen de lo grotesco como el rostro o la máscara de Gorgona, hinchada y desfigurada, provocando la burla ante el espanto. Como en *El entierro de la Sardina* (fig. 24), donde Francisco de Goya capta el momento en el que el pueblo celebra las fiestas carnavalescas, residuos de un conocimiento trágico atrapado todavía en el tiempo insondable.

Lo grotesco se perfila entre la fantasía y lo impropio de la naturaleza. Haciendo surgir los rostros de *Viejos comiendo sopa* (fig. 25), próximos a la caricatura, pero atendiendo a una razón simbólica en la que se ironiza ante lo horrible de la existencia.

Lo horrible y lo grotesco inscritos en el orificio oscuro, en la boca abierta de una facies que medra en la fantasía y nos recuerda que un día atravesaremos el umbral de lo desconocido, del inframundo, donde el rostro desaparece y nos enfrentamos a la aniquilación, al poder de los hiperbóreos, al límite de nuestro recorrido en el tiempo y a la ironía de lo trágico. Las imágenes brotan, fantásticas, cuestionándonos, al borde de un desfile carnavalesco de formas e imágenes cargadas de significación y desconcierto. Desde los detalles de las pinturas de El Bosco hasta las pinturas negras de Francisco de

¹⁷¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 143-144.

¹⁷² *Ibid.*, p. 144.

Goya, el aquelarre y el carnaval trágico dan paso a la ironía fantasmagórica y terrible de Bacon, que reúne la simbología de lo trágico en *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (fig. 26), donde el mito más sangriento surge en figuras como las Furias o la violencia de una crucifixión que no aparece representada.

*Qui non ha luogo il Santo Volto!*¹⁷³, podría ser el grito que lo terrible parece advertir desde el umbral de las fauces de Gorgo. Del grito convertido en icono al rostro de lo horrible, ante lo horrible puesto en escena, evocado, que permanece visible en el lienzo a base de materia pictórica y frontalidad. Si de las pinturas de Bacon extraemos la inmediatez de un “ritmo de la vida” y de una “extrema intensidad”¹⁷⁴, donde la pintura vibra ante la pulsión del tiempo y el movimiento, amenazando diluir cada una de las partes del rostro en una visión irreconocible, obedece a un pathos que de alguna manera se hace visible ante la gestualidad misma de lo pictórico y lo representado. No somos dueños de nosotros mismos, el tiempo nos devora y nos empuja a lo terrible, a la incomprensión y al desconocimiento. Nada sabemos de la muerte, pero aparece en modo de furia o de espanto, ante la imagen, ante el rostro contorsionado y zozobrado frente a la violencia temporal del instante.

Pero si las pinturas de Bacon son todavía un recurso teórico y estético, se deben sin duda a la asimilación de esa visión trágica que impregna su pintura, toda ella se

¹⁷³ Alighieri, Dante, “Inferno”, XXI, [48]. *Divina Commedia*.

¹⁷⁴ Belting, H., *Facce. Una storia del volto*. Roma, Carocci Editore S.p.A., 2014, p.191.

muestra como un conjunto revelador que intenta encerrar una praxis mitológica, y que se extenderá en la pintura del rostro y la asimilación artística hasta nuestros días. ¿Qué mitología puede encerrar la pintura de Bacon? Evidentemente, y sin extendernos en análisis y textos que ya han sido descritos y comentados en diferentes ensayos e investigaciones, el aspecto mitológico al que hacemos referencia, pues se presenta en la violencia del instante que sacude las carnes y los rostros de los personajes de Bacon, donde el individuo apenas puede retener su identidad, su singularidad, y se presenta alterado, diluido, desdibujado... La presencia del filo cortante del tiempo en movimiento desgarrar las carnes de lo visible, la violencia es el síntoma, las fuerzas de la vida actúan en la pulsión del instante, capturados en él, atrapadas y visibles. El individuo deja de aparecer, y la petrificación de la pausa capta el instante último, anterior a la transfiguración, la potencia de lo terrible —si bien de ésta se desprende lo *otro*—, la animalidad y su pulsión, vibrando en un rostro, en una facialidad que difumina los límites de lo humano.

Son los límites diluidos del dios, el animal y el hombre, aquello que se representa y que acerca el mito, su susurro y su advertencia, en forma última de desgarrar. El *prósopon* es ahora, de nuevo, aquello que va por delante y se muestra desde la frontalidad, en los rostros pintados por Bacon, en el intento de hacer caer la máscara del individuo, donde quizás aparece la última máscara: el paso a lo *otro*, a lo indefinible y a la alteridad a través de una visión horrible, preñado de una belleza exuberante.

Curiosa paradoja de la historia de las imágenes, donde el rostro y la máscara han presentado ambivalencias desde el inicio de las civilizaciones, y sus significados han

ido variando a medida que uno se iba mimetizando en el otro¹⁷⁵. Curiosa en cuanto a aquello que la representación y persecución del rostro ha ido persiguiendo, si bien tras la última representación, tras la última máscara, tras el rostro horrible que abre un abismo que empujaba a la *nada*, la imagen no ha conseguido escapar de la máscara. La historia de la pintura en Occidente ha ido construyendo al individuo a través del rostro, de su singularidad, que era a la vez la forma más alta de identidad y reconocimiento, de acercamiento y semejanza a Dios, construyendo lo Humano. Pero cada rictus de ese rostro, cada elemento ornamental a los que en uno u otro de los retratos se recurría para establecer un individuo en cuanto a tal, hacían del rostro representado una nueva máscara, un valor simbólico del sujeto que aparecía superada en cuanto ese individuo pensado debía asemejarse más a la idea, o al resultado de una idea, que al de una apariencia concreta.

Sin duda, hay una *ley natural*, una superstición en la *imago*, que implica su semejanza con la naturaleza, con su percepción vital de ésta, ya sea hostil, angustiosa, abismal o perturbadora. Si la pintura había perseguido la *verdad*, solamente ha sido capaz de desvelar la multiplicidad del rostro, la mascarada y sus ambivalencias. Belting podrá analizar la serie *Study for Portrait (after the Life Mask of William Blake)* que el pintor británico realizó en rápidas sesiones en 1955 (fig. 27). Tal y como indica Belting, esta serie constituye una excepción en la obra de Francis Bacon, pues el pintor intenta abordar en su serie la máscara realizada del rostro de William Blake (fig. 28), cuando

¹⁷⁵ Hans Belting trata de estas ambivalencias a través de su análisis en *Facce. Una storia del volto*, op. cit., donde tratará desde la máscara teatral hasta la mímica de los actores, del retrato europeo a la fotografía o del rostro en el cine al arte contemporáneo.

todavía estaba vivo, sin someterse a la perspectiva de la máscara y transformando el rostro en algo inquieto y salvaje. Pero, tal y como advierte el autor, el movimiento está únicamente en la pintura, anticipando la superficie irregular de su pintura gestual de los años sesenta y setenta. En cambio, los rasgos del rostro permanecen prácticamente reconocibles en cuanto a la imagen referente, y únicamente la cabeza, apenas vuelta, surge del fondo oscuro como si se tratase de la cabeza de un decapitado. Para Belting, a pesar de la analogía a la que recurre, es esta misma la que parece arrancar la vida que parece faltar en la máscara tomada del rostro de Blake¹⁷⁶. Donde rostro y máscara son una y la misma cosa, la vida parece faltar, pero, paradójicamente, el resultado de la serie en el que Bacon intenta oponerse a la máscara revela que, al advertir esos rasgos que permanecen en el lienzo bajo la pincelada impetuosa, en el mundo de las imágenes no hay modo de escapar a ella.

Así, las imágenes ejecutadas por el propio Bacon, no pueden escapar a la máscara. Aunque podemos advertir que quizá estamos ante la última de ellas, ante el último rostro, ante la última vibración a la que la pintura puede acceder sin diluirse y desaparecer totalmente, y con ella a la última *verdad*. Así se retoma la reconstrucción del rostro hasta nuestros días, desde el nacimiento por la muerte, ante su visión y su máscara, ante el rostro horrible del tiempo y su violencia. De ahí la imposibilidad ante lo que invoca Gilles Deleuze: “la pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo”¹⁷⁷, o al menos en parte, pues la pintura, según Marek Sobczyk, siempre remite a la acción de

¹⁷⁶ Belting, H., *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁷⁷ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2009, p. 19.

lastrar¹⁷⁸, provoca un magnetismo y acaba afirmándose como accidente. En cuanto a imagen, la figura, el rostro, no dejan de pertenecer a lo figurativo, aquí el lastre y el accidente pictórico. Del último rostro a la reconstrucción, a la fijación sobre el soporte y al magnetismo ante el espectador. Del salto a la *nada* y la disgregación absoluta en la pintura que supone el paso tras la última máscara, a la continuidad del rostro en la imagen.

De Francis Bacon al rostro *trágico*, entendido éste como una asimilación pictórica y vital de lo trágico, donde se reinvierte el proceso de lo figurativo, y se establece un nexo de unión entre el rostro representado de principios del siglo XX y el rostro, o la facialidad, hasta nuestros días. Digamos que aquí lo figurativo encuentra los límites, accede a ellos, a través de las obras nacidas de un proceso sufriente que fue desde Antonin Artaud a las pinturas de Francis Bacon, de las obras de Zoran Music a las intervenciones sobre fotografías de rostros y máscaras de Arnulf Rainer (fig. 29 y 30). Últimos rostros que no pueden dejar de ser, a la vez, la última máscara donde la angustia persiste, ante la radicalidad y la escisión, ante la idea de la muerte que “despoja el alma”¹⁷⁹, en busca de un *alter ego* que acercará a artistas como Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus y Otto Mühl —componentes del “Accionismo vienés”— a la negación, lo monstruoso y lo prohibido¹⁸⁰ (fig. 31 y 32). La radicalidad

¹⁷⁸ Sobczyk, M., *De la fatiga de lo visible*, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 67.

¹⁷⁹ Amorós, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia, Ad Hoc, 2005, p. 89.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 101.

de una supuesta *concepción trágica* se presenta a escena, llegando al límite de lo figurativo y a la imposibilidad de continuidad en la representación, un fin del espectáculo, una “clausura de la representación”¹⁸¹, como denominó Jacques Derrida en su interpretación de Artaud, que aconteció anteriormente en la pintura cuando artistas como Théodore Géricault abordaron las cabezas decapitadas y los fragmentos de carne en series y estudios sobre cadáveres de condenados (fig. 33), momento en el que, significativamente, el romanticismo alemán proclama la muerte de Dios —crimen en el que Nietzsche tuvo mucho que ver. Tal y como apunta Derrida, el “«destino» estético no aparece en lugar del destino trágico que se expone”¹⁸², antes bien, este destino consistiría en suspender y producir a la vez lo trágico; de hecho, para Derrida, la acción de suspender estéticamente producirá simultáneamente el destino de lo trágico.

Desde aquí, el salto a la *nada* precede a la reconstrucción en lo figurativo, acontecimiento que atraviesa un siglo de nuestra historia. El arte del siglo XX se inaugura mediante el acceso, la aproximación, o la “inquietante extrañeza”, de lo que podemos denominar un estado de visión trágica del mundo, en el que gran parte del desarrollo de las artes visuales —al igual que en la literatura—, desprenderá, a modo de intuición, el horror de los acontecimientos posteriores. En el tiempo en el que la crisis visual e ideológica inicia una *de*-construcción del fenómeno de la *modernidad*, Van

¹⁸¹ Jaques Derrida: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 343. Cf. Menke, C., *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 13.

¹⁸² *Ibid.*

Gogh pinta su rostro con la oreja vendada (fig. 34). La mutilación que sufre su individuación, arrastrada siempre hacia el aniquilamiento, queda registrado en el lienzo. En el puro acto eternizado sobre la superficie de la tela. Quien sobrevivirá en esa pintura, al menos para la creación lineal y espiritual de una historia del arte, no es sino el dios de la pura angustia.

Prosélito de marchar tras las huellas de Jesucristo, su suicidio es interpretado por algunos biógrafos —que más bien parecen asumir el papel de hagiógrafos—, como la culminación de su papel personal, su propio calvario, su personal *imitatio Christi*.¹⁸³

La inversión del platonismo se había dado, de esta manera, en la *verdad* encontrada —de nuevo, otra vez, ¿quizás metamorfoseada?— en el rostro representado. La máscara de la burguesía de finales del siglo XIX, ese rostro que ya no era soportado por la vista, que ya no sostenía ninguna verdad, salvo, de nuevo, por ese «soplo de expresión verdadera». En definitiva, ese rostro educado ya no podía conservar ninguna analogía con lo que, a través del *yo-absoluto* más espiritual y más sacrificado —el *yo* más *Uno*, podríamos añadir—, debía resultar de la idea de un Dios sufriente, agónico, y que acontece en cada uno de los hombres.

En el arte se generaba el camino lineal de una Historia del arte que se preparaba advenediza y triunfal, la cual, como seno espiritual de la modernidad, necesitaba y

¹⁸³ Amorós Blasco, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Ad Hoc, 2005, p. 304.

apelaba a un mártir. La modernidad misma necesitaba una espiritualización *verdadera* para el nuevo sustituto de Dios. La *deconstrucción* de la *modernidad*, a través del proyecto de la Humanidad, así lo demandaba. Era el sacrificio último para la «autoafirmación dentro del arte».¹⁸⁴ Nacimiento y expresión, sublimación de un *yo-artista*.

Tras el holandés llegó Eduard Munch, y tras la dimensión sufriente del dolor primordial —en el que tuvo mucho que ver el propio Nietzsche—, sobrevino, anunciado ya por una *Weltanschauung* romántica, arraigada en la literatura y el pensamiento europeo, el estilo que marcaría la ideología e imagería en las vanguardias artísticas del siglo XX: el *expresionismo*.

Es en las lindes del romanticismo alemán donde en efecto se pueden encontrar formuladas las primeras aproximaciones a una genealogía del expresionismo. En los años 1770 Hamann y Herder van a fundar la lingüística y forjar en ella las armas para enfrentarse al racionalismo volteriano que la *Aufklärung* de Federico II quería imponer.¹⁸⁵

Seguimos detenidos en el entre siglos del XIX y el XX. Es, sin duda, la etapa donde se especula y se forja el pensamiento, los instintos mismos, que darán lugar a las manifestaciones venideras. A la abolición del cuerpo representado, impuesto desde la

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Clair, J., *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998, p. 104.

punta de lanza de las llamadas vanguardias artísticas. Al torbellino de acontecimientos que desembocarán en las dos guerras más crueles de la historia de la *phýsis* en Occidente, y que se extenderán desde diversas respuestas y reacciones por todo el planeta. Guerras de identidad, que producen y fragmentan nuevas y viejas identidades, especializándose, de la misma forma, en anularlas también, como se realizó en los campos de exterminio. Donde el nuevo dios antropomorfo, surgido del dolor y la angustia, de ese Yo fragmentado que interpretará el mundo a su imagen y semejanza, tenía que probar toda su fuerza de destrucción, de evolución tecnológica y tecnocrática, de desprecio, de autocomplacencia, de poder. ¿Guerras necesarias? Para una visión trágica y vitalista, sí.

¿Qué otorga a las cosas el sentido, el valor, el significado? El corazón creador que deseó y creó por deseo. Él creó el placer y el *dolor*. También quiso *hartarse* de dolor. Tenemos que asumir y afirmar *todo* el sufrimiento soportado por hombres y animales, y *tener una meta en la que el sufrimiento recibe una razón*.¹⁸⁶

Después de Auschwitz el artista reaparece como un héroe trágico —a través de sus obras— puesto en escena, al que se le somete a los castigos y durezas del devenir, a través de la angustia y el sufrimiento como acción y experimentación. Lo sagrado como residuo visible acontece en la violencia del accidente. El vínculo reaparece, el pacto

¹⁸⁶ Nietzsche, F., noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1]. *Fragmentos póstumos (1882-1885) Vol. III*. Madrid, Tecnos, 2010.

vuelve a ser invocado. Las fuentes antropológicas que dan a Dionisos el poder sobre la apariencia y sus formas constatan su vigencia. La evocación al sufrimiento y al sacrificio a través de lo simbólico en la sangre y el martirio de Cristo se presentará a través de un “arte despiadado”¹⁸⁷. Es decir, lo trágico en el siglo XX todavía no es capaz de demoler los ídolos anteriores. Nos enfrentamos aquí al dilema de lo trágico, a la pregunta sobre la noción y el simbolismo en lo trágico, al hecho de pensar lo trágico y el advenimiento de estas imágenes. En cuanto a apariencias, ellas mismas únicamente son trágicas a través de la visión, la conciencia y la propia experiencia estética del espectador. En sí, el artista únicamente deviene en artista trágico si el espectador es capaz de *transvalorar* la experiencia de la imagen. Al modo de la tragedia ática, al modo de la experiencia del griego arcaico frente a la escenificación de las obras de Esquilo y Sófocles. Solamente así, la radicalidad de lo horrible puede ser para el espectador una imagen purificadora, una imagen necesaria y afirmadora. De lo contrario, solamente podemos seguir hablando del romanticismo y sus residuos.

De esta forma, la representación no puede escapar a la máscara, a las diferentes máscaras que presentan la ambigüedad y la multiplicidad en Dionisos. Recordemos que las máscaras atañen y no lo hacen a la potencia de Delfos. Recordemos, también, la referencia a Nietzsche que hemos intentado plantear desde el inicio, ante la cual lo profundo ama la máscara y bajo ella trata de ocultarse. Tal y como ocurre en la tragedia, el artista no aborda directamente a Dionisos, él no aparece, no es quien intercede directamente, nunca lo hace. Dionisos aparece siempre a través del *otro*, actúa a través

¹⁸⁷ Amorós Blasco, L., *op. cit.*, p. 102.

de intermediarios, de Ménades a las que arrebató la cordura y hace diluirse en esa pérdida de la propia consciencia que no es otra cosa que el perderse así mismo. Como vimos, la consciencia trágica se realiza a través del héroe, el hombre sufriente, al pariente de Dionisos al que Kéranyi llega a través de la tragedia. Es decir, a través de Penteo. El artista aborda la angustia y se presenta así como el héroe de la tragedia, como el sufriente, como el Penteo que está a punto de ser desmembrado y descuartizado por la locura y la animalidad de lo *otro* que está invocado a pesar de su ausencia. El artista, al igual que Penteo, cuestiona la divinidad, es enemigo de lo sagrado, pero al mismo tiempo aparece como su víctima, ante el límite del rostro, ante la última máscara, ante la radicalidad de la violencia que viene del afuera, en el instante en el que el *yo* se diluye como última instancia, el último segundo donde la hipóstasis dios-animal-hombre completa el círculo y se accede a la comprensión de los síntomas. El rostro de la angustia y el sufrimiento es la máscara de Penteo, el sufriente, el despezado ante su negativa a reconocer a Dionisos como un nuevo dios. Dionisos Cadmeios, su propio pariente, partícipe de su propia humanidad a través de los lazos de sangre maternos. Lo divino y lo humano acontecen en la comprensión de lo trágico, en su ironía, su negación y su violencia. El rostro violentado es el último rostro con el que Penteo contempla el instante último de su vida antes de ser descuartizado por su propia madre, Ágave, y el resto de Ménades enloquecidas por Dionisos; es en el rostro sufriente donde se cumple y se agota el destino compartido que le vincula al dios¹⁸⁸.

¹⁸⁸ "Por orden de Hera, los Titanes capturaron a Dioniso, hijo recién nacido de Zeus, un niño con cuernos coronados con serpientes, y, a pesar de sus transformaciones, lo despedazaron en jirones que hirvieron en una caldera, mientras un granado brotaba del suelo en el que había

En el rostro trágico —el rostro ante la conciencia trágica—, desfigurado, en el límite, la muerte precede al nacimiento. Aparece aquí la última alteridad, el último paso: Gorgona es evocada, amplificadora, ante el gesto horrible de lo obscuro y lo grotesco. Nacidos de la furia y ante el último paso a la muerte, el monólogo interno da paso irremediablemente a la alteridad de lo terrible, al rostro horrible del último paso, la última máscara y la última visión antes de entrar en el reino de Hades, antes de ser engullido por el abismo. En su caso, la máscara de lo inefable, el miedo atroz que representa mirar el rostro de Medusa, tornarse en ella, adivinar en ella —no podemos olvidar que Medusa fue humana antes que Gorgona, siendo castigada al ofender a la diosa Atenea¹⁸⁹. ¿Territorios de las *certezas* o mapas de la existencia? Vernant enunciará de forma brillante la alteridad producida a través de la máscara de Gorgo. La potencia encarna otro tipo de alteridad, aunque a la vez y junto a Dionisos, se ocupa de “arrancar al hombre de su vida y de sí mismo”¹⁹⁰, ya sea para precipitarlo al abismo — con Gorgo—, o ya para diluirlo en la plenitud de lo divino, como compete al dios de la *manía*.

Gorgona encarna así un eco latente del espanto más arcaico que conecta con la apertura al abismo teológico del infierno y el abismo. Nos transporta directamente a los orígenes más oscuros de nuestra propia memoria. Se convierte en nuestro propio *doble*,

caído su sangre. Pero, rescatado y reconstruido por Rea, volvió a la vida de nuevo. [...]” Graves, R., *Los mitos griegos*. vol. I. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 134.

¹⁸⁹ Graves, R., *Los mitos griegos*. I, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 322.

¹⁹⁰ Vernant, J., *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa, 2001, p. 40.

en nuestra alteridad más monstruosa. Ella es el reflejo de un estadio latente, oscuro y bestial, que resurge *en* y por nuestra mirada. Al traspasarnos de alguna manera, nos abre en canal, nos destina a un desafío cada vez que se produce un retorno, un encuentro con nuestros orígenes, un movimiento sísmico que hace temblar los pilares de nuestra propia identidad y se convierte en nuestra psique en la imagen misma del horror donde la fuerza plástica de la representación del rostro tiende a repetirse en un anacronismo que no es otra cosa que un nexo simbólico. En el rostro *postrágico*, o *metatrágico*, tampoco hay rasgo que escape a la idea de estar, de alguna manera, ante la máscara de Gorgona, a la similitud con Gorgo, a la *verdad* de un desafío que pone en juego la capacidad del individuo y de la especie a seguir adelante a pesar *de*, en contra *de*, y mantener la frontalidad a modo de reto, aunque sepamos que no podremos escapar a su horror: a su rostro horrible, a su mirada, la cual nos devuelve nuestra apariencia petrificada a modo de fantasma.

Un inciso, pues el valor simbólico de lo horrible, de Gorgona y su máscara, se extienden aquí más de lo necesario. Acudamos a la antropología, a lo que se encuentra y pertenece al hombre, pero vinculado al acceso a lo *otro* y lo inefable, a la furia de Gorgona, su visión ante el espanto y el horror. El acceso a la máscara-rostro que inunda el campo de batalla, al *prósopon* que queda fuera del plano entre la pintura y el espectador. Homero describe en la *Iliada* el trabajo orfebre de las égidas que portan Atenea y Agamenón en la batalla y el remate en éstas, a modo de coronación, con el rostro y la mirada terrible de la Gorgona, lanzando un desafío feroz a los enemigos, haciéndoles perder la esperanza a la vista del rostro que antecede a lo *tremendum*, en el que, paradójicamente, se verán reflejados desde la frontalidad, frente a su destino, cara a

cara con lo *otro*, el afuera que llega en forma de locura y éxtasis en la batalla¹⁹¹. De un lado el miedo, del otro la *manía* y el sacrificio, el despedazamiento, la *hybris* de Ares que es a la vez el exceso y la furia enloquecida del hombre que deja detrás suyo un solar bañado en sangre.

La mirada de Gorgona invoca la posesión de quien se atreve a mantener la frontalidad ante ella. La Potencia nos posee, como cuando nos ponemos la máscara de una deidad, en la que el sí mismo se difumina para fundirse, para tornarse en la multiplicidad del vértigo que nos arrastra. El rostro de Gorgo tiende a trastocar inquietantemente toda visión e ilusión del sí mismo. Vernant inscribe esta relación con lo *otro* abordando el enigma de su relación con lo horrible y con la representación de lo grotesco en el rostro. Como cabeza aislada, apunta, incluye además la composición de rasgos y aspectos insólitos y de carácter extraordinario, esto sólo puede realizarse de manera inusual en la representación, donde el rostro aparece representado en el límite de su fisonomía, embrollado y trastocado. Ambiguo, lo masculino y lo femenino pueden identificarse en su máscara, como también puede adivinarse en ella “lo joven y lo viejo, lo bello y lo feo, lo humano y lo bestial, lo celestial y lo infernal, lo alto y lo bajo”¹⁹², al ser Gorgo un ser que da a luz a través del cuello, como las comadreas, invirtiendo así su función bucal y vaginal. O lo interior y lo exterior, a través de la lengua que jamás se oculta sino que, por lo contrario, aparece y se proyecta como un miembro viril.

¹⁹¹ Homero, *Ilíada*, V [735] y XI [35].

¹⁹² Vernant, *op. cit.*, p. 103.

Como indica Vernant, se produce una analogía con la alteridad misma que se realiza en Dionisos, cuestionando esa rigurosa diferenciación entre dioses, hombres y animales. Pero lo hará desde la máscara de lo *tremendum*, conectando de alguna manera con la simbología cristiana que abordarán los pintores teológicos del *inferno*. No es de extrañar, por tanto, que Homero describiese como hemos dicho el trabajo del orfebre en las égidas de héroes y dioses:

Y a uno y otro lado de sus hombros
la égida se echó llena de franjas,
terrible, pues en torno de ella están
dispuestos por doquier, como en corona,
la Fuga, la Contienda,
y la Defensa y el helado Ataque
y la cabeza, horrible y espantosa,
de la Gorgona, horroroso monstruo,
de Zeus portaégida el portento.¹⁹³

Ante este contexto simbólico podemos, al menos, sugerir la siguiente analogía, extraída de un texto de Jean Clair.

[...] expresión siempre paroxística de terror o de embeleso de la que seríamos presa —*os iratorum*—, rasgos peculiares de quienes están enfurecidos, añade

¹⁹³ Homero, *Iliada*, V [735] y XI [35].

Cicerón, quien dice, por último, *os Gorgonis* para designar a la máscara de Medusa...¹⁹⁴

De alguna manera, el rostro de Gorgona invoca al cielo y al infierno por medio del horror, nos muestra la potencia terrible de lo ilimitado en los inmortales, y al mismo tiempo el espanto de ser hombres, de ser y devenir únicamente límite y finitud y debacle. Fantasma en el tiempo y definitivamente algo *otro* humano.

¹⁹⁴ Clair, J., *Elogio de lo visible*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 191.



Fig. 19. Niklaus Manuel Deutsch, *Demonios torturando a San Antonio*, 1520.

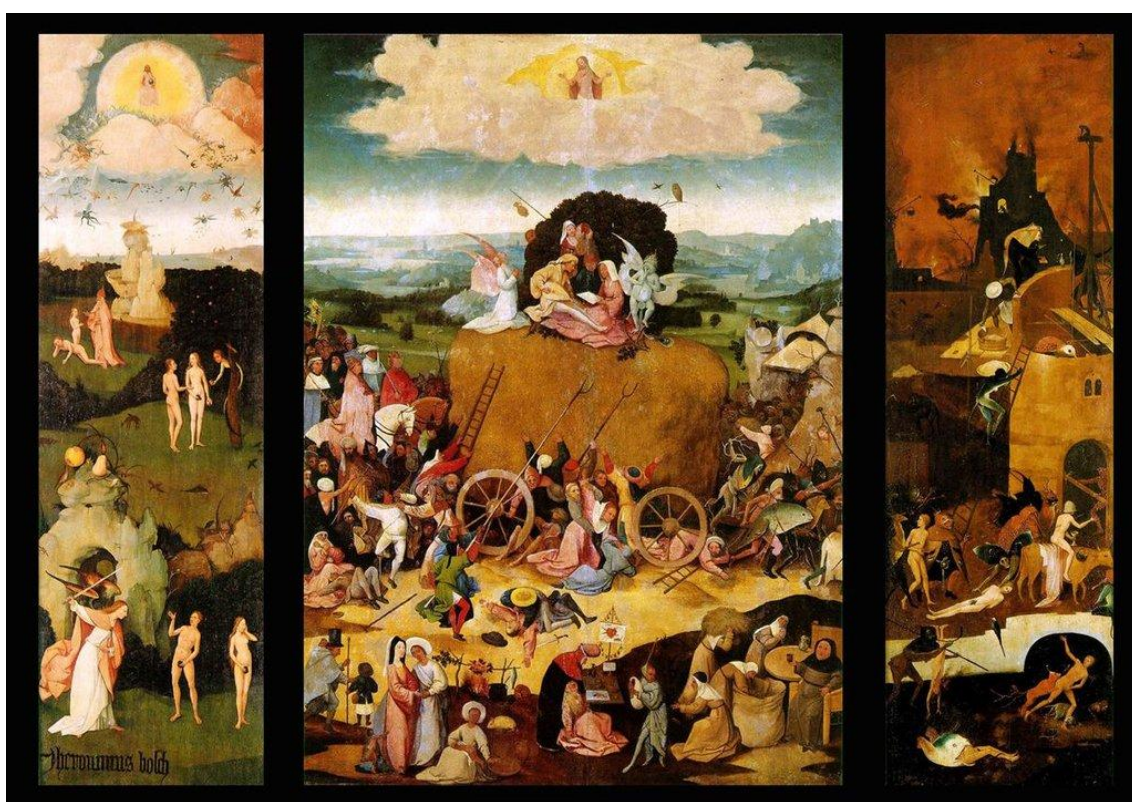


Figura 20. El Bosco, *Carro de heno*, h. 1515. Madrid, Museo del Prado.

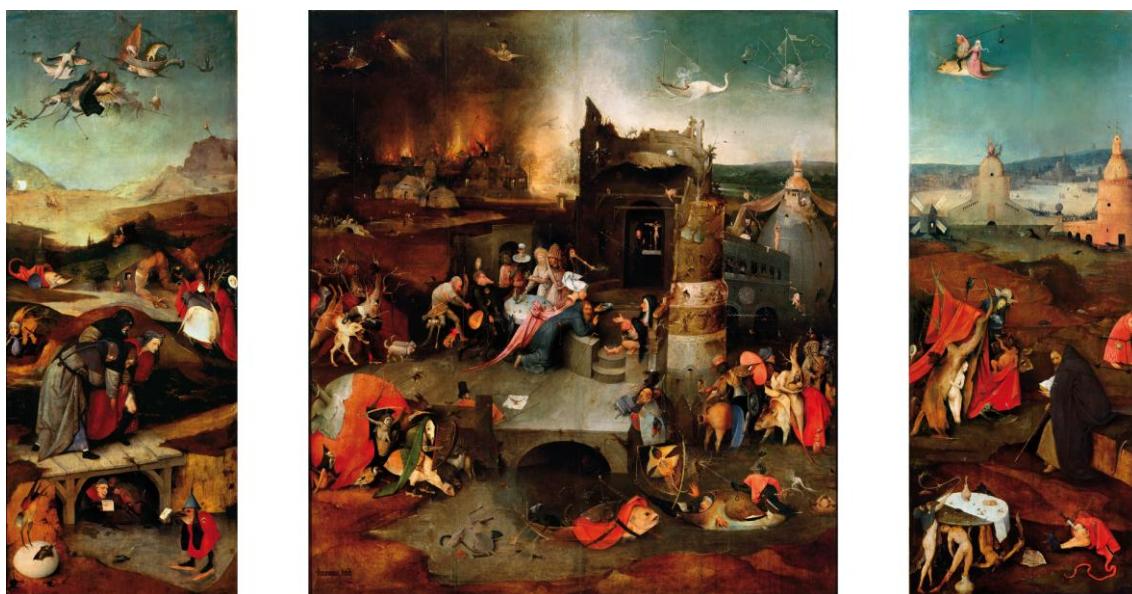


Figura 21. El Bosco, *Las Tentaciones de San Antonio*, h. 1501. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo.



Figura 22. Pieter Huys, *El Infierno*, 1570. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 23. Máscara de Gorgo, s. IV a.C.



Fig. 24. Francisco de Goya, *El entierro de la sardina*. 1812-1819. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 25. Francisco de Goya, *Viejos comiendo sopa*, 1819-1823. Museo del Prado, Madrid.

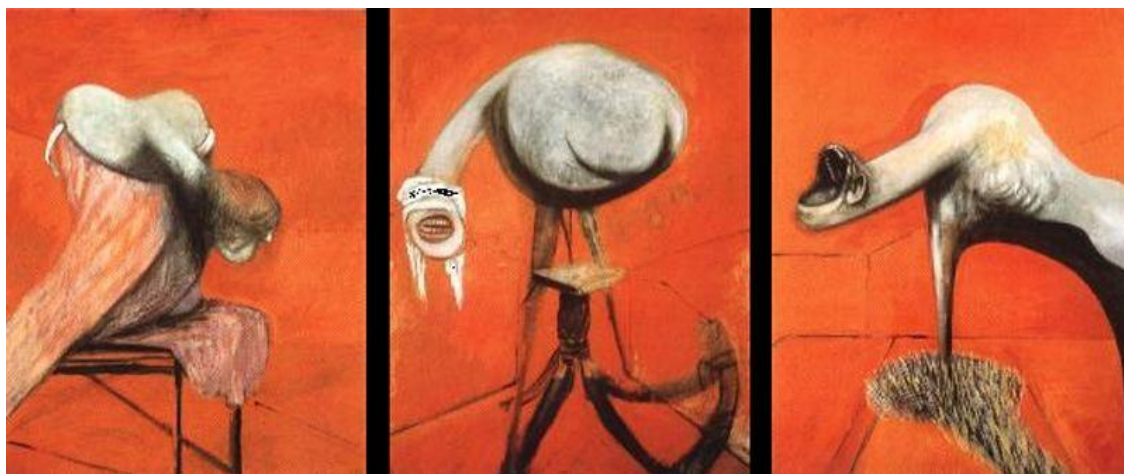


Fig. 26. Francis Bacon, *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, 1944.



Fig. 27. Francis Bacon, Study for Portrait (after the Life Mask of William Blake), 1955.

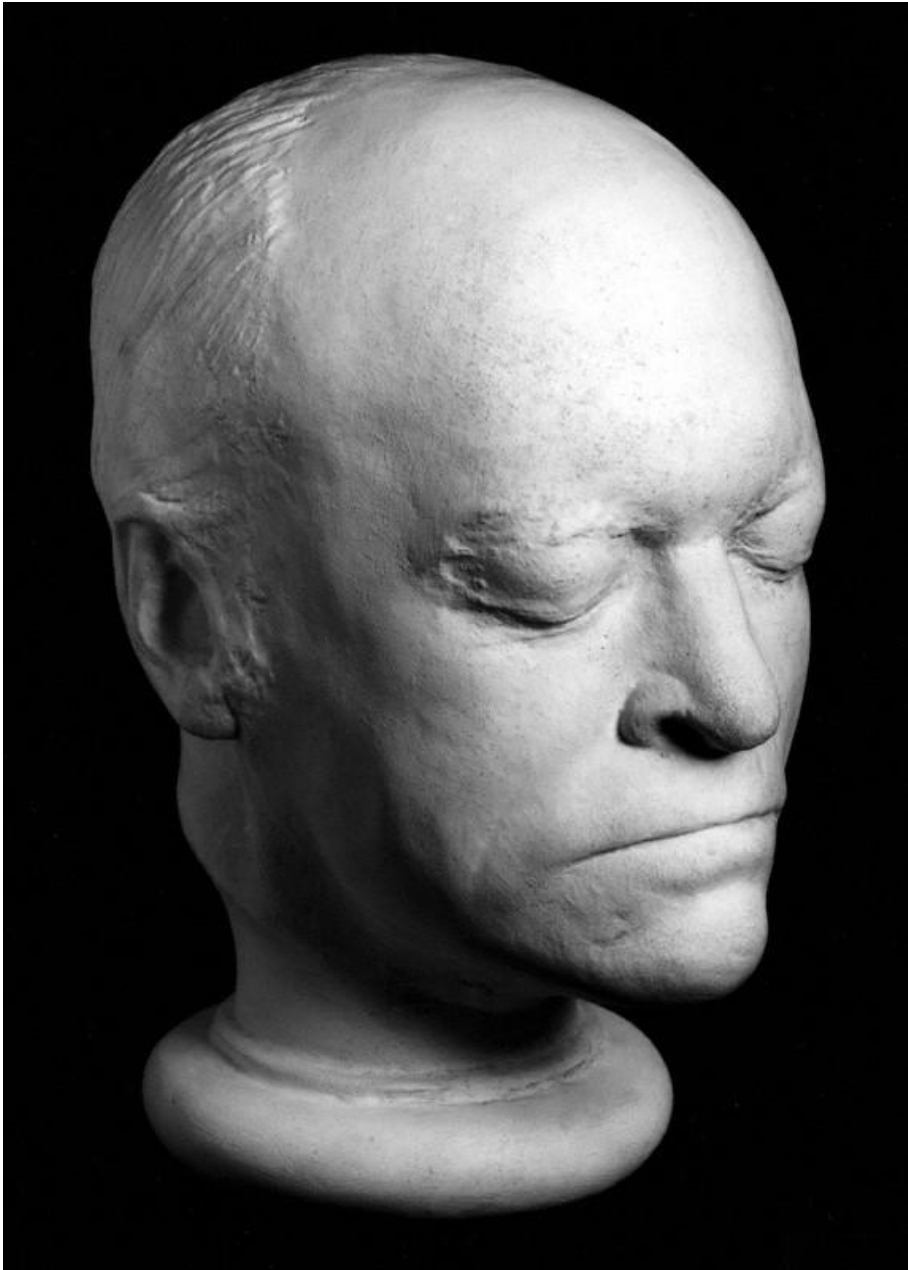


Fig. 28. Máscara de William Blake.



Fig. 29. Arnulf Rainer, *Totenmaskenübermalung (Franz Liszt)*, 1978.

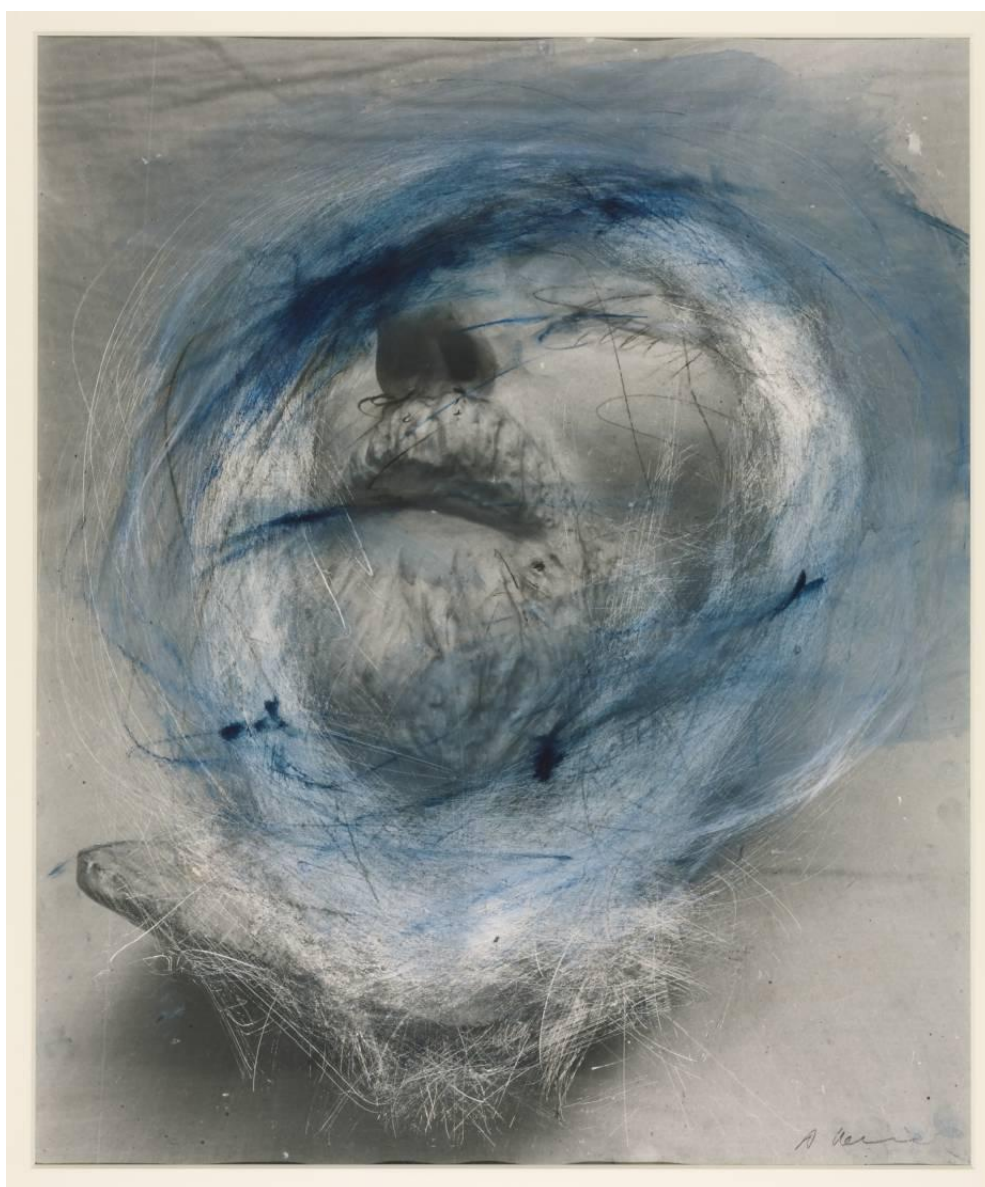


Fig. 30. Arnulf Rainer, Untitled, 1978.





Fig. 31 (anterior) y 32. Gunter Brus, *Self painting*, 1964.



Fig. 33. Théodore Géricault, *Cabezas cortadas*, 1818.

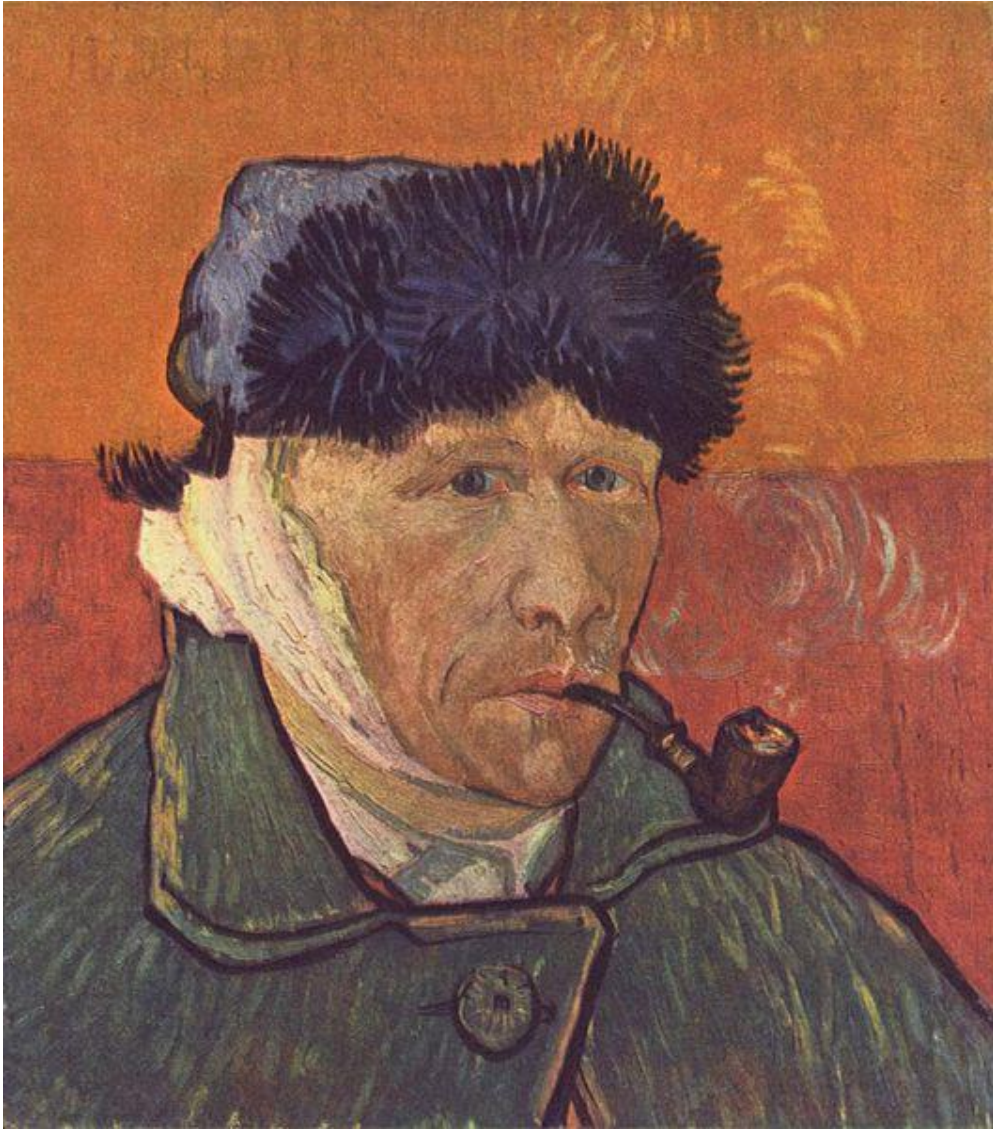


Fig. 34. Vincent van Gogh, Autorretrato con oreja vendada, 1889

3.3. Multiplicidad del rostro. La hipóstasis revelada

Desde las últimas dos o tres décadas, las pinturas de artistas como Luc Tuymans, Marlene Dumas o Santiago Ydáñez (fig. 35-38), recuperan la vibración de la figura y lo figurativo a través de cierto expresionismo heredado, pinturas que vibran sobre un rostro que no está amenazado por la violencia del tiempo que tiende a devorarlo, sino por la pintura que enmascara y cubre la faz, en el intento de arrancarla y que a la vez es tiempo devorador y convulsión. El rostro reaparece, a veces enmascarado por la propia pintura, cubierto de materia, representado a través de la pigmentación de un tiempo que es cuerpo, convulso y vibrante, el cual evoca la ferocidad bajo las capas grises y el empaste matérico de la pigmentación sucia que re-encarna un rostro, como una realidad arrojada desde los poemas de Charles Bukowski.

Desde la pintura de Bacon hasta las imágenes contemporáneas del rostro hay décadas de reconstrucción, de asimilación y reactivación de la pintura y las artes visuales. De alguna manera, el rostro brota liberado, en imágenes, en apariencias, tras el

ejercicio pensado y la imposibilidad ante la *nada*, pero manteniendo ese lastre que la pintura ha ido depositando, por así decirlo, en toda representación. Así, del existencialismo y la náusea al hecho de reconocerse y afirmarse en lo trágico, desde una conciencia trágica o una aproximación, se puede reescribir parte del arte producido en las últimas décadas. Del nihilismo arrollador al rostro reflejado ante la mirada de Gorgo en el intento de reconstruirnos se atisba una asimilación, o al menos, una voluntad de asimilar. De la *nada* a la escisión hay un flujo de fuerzas y voluntades, desplegadas durante el último siglo a modo de conjunto trágico, de visión trágica del mundo. Podríamos aventurar que del rostro de lo trágico renace un arte *postrágico*¹⁹⁵, no entendido éste como una superación de la tragedia, sino inmerso en un proceso cuya tarea puede ser definida como un intento de asimilación, de celebración, antes que de superación —como hemos indicado—, en la que está implícita el devenir y la multiplicidad del rostro. Lo *postrágico*, en definitiva, no ha superado la tragedia, sino que remite siempre a su experiencia. El límite sigue siendo el enigma, y es a la vez su respuesta en la tarea anacrónica de lo trágico, que no es otra cosa que llegar a la *episteme*, el conocimiento. Visión de las apariencias, imágenes del mundo que son y cuestionan, a la vez, su naturaleza. Giorgio Colli, en su disertación sobre Orfeo y los mitos órficos, ofrece una interpretación que abre, en cierta manera, al menos la revisión de una de las historias que marcan el nacimiento del rostro representado. Colli nos muestra el episodio del mito órfico en el que Dionisos, siendo un niño, queda exhorto frente al reflejo de un espejo en el momento que los Titanes llegan para apoderarse del

¹⁹⁵ Término acuñado por Christoph Menke en *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.

dios¹⁹⁶. Como señala Colli, el espejo, símbolo de la ilusión, únicamente muestra un reflejo ante lo real. Pero el espejo es también símbolo del conocimiento, ya que al mirarnos en él, conocemos quiénes y cómo somos. Esta simbología cognoscitiva remite al hecho de que al ver el reflejo de cuanto conocemos, encerramos el mundo dentro de un espejo. Y aquí encontramos aquello que deja a Dionisos atrapado ante el reflejo de aquel juguete: el mundo está encerrado en el espejo donde mira el niño Dionisos, y lo que ve no es otra cosa que la imagen del propio mundo, es decir, las apariencias. Este es el conocimiento de sí en Dionisos, aquí se configura el enigma y se intuye la respuesta, tal y como ya se enseñaba en los misterios de Eleusis. La pintura no es exactamente un reflejo, pero en cuanto a imagen, y en cuanto a imagen del mundo, pertenece a la esfera de lo simbólico, a la esfera encerrada en el espejo del niño Dionisos, el juguete que atrae al dios cuando le muestra toda clase de imágenes desconocidas. El dios se queda clavado ante el espejo, ante la incógnita de las imágenes, sin saber que aquello que está viendo es su propio reflejo, su manifestación, su expresión. La imagen del mundo es, en la historia del mito, una epifanía de lo divino, de lo sobrenatural, de lo preternatural y de lo humano. Establece el pacto entre el más acá y el más allá, nosotros somos ya imagen para el dios y por lo tanto, manifestación artística y manifestación de lo sagrado. Pero a la vez somos engaño, en cuanto apariencia, por lo que aparece y se comprende la división y la naturaleza de Dionisos, su multiplicidad, en cuanto a imagen del mundo. Necesidad y juego, así se presenta la imagen ante lo real.

¹⁹⁶ Colli, G., *La sabiduría griega*, vol. I, Madrid, Editorial Trotta, 1995, pp. 46-48.

La transvaloración pasa aquí por ponerse en el lugar del *otro*, en el lugar del dios en ese episodio de su infancia. Las imágenes del mundo es lo que vemos ante el espejo, imágenes y apariencias que no son sino nuestro propio reflejo. Somos nosotros quienes nos vemos ahora frente a él, quienes nos vemos reflejados ante la incógnita de las imágenes, ante su dilema, ante su enigma y su multiplicidad.

¿Dónde nos reconduce, sino, la crueldad naíf de Tuyman (fig. 37) o de Dumas que abordan rostro y máscara con la misma intensidad? Allí están los rostros petrificados, vagando entre lo fantasmagórico de quien ya se sabe en la muerte y la potencia, a veces, de la pintura que re-encarna, asume el tejido, la sangre, como elemento pictórico que recupera de alguna manera su función representativa. Como mapas de la existencia, reaparecen los gritos en los rostros de Santiago Ydáñez (fig. 38 y 39), que vuelven a cuestionarnos ante lo trágico, como lo hacen los gritos en las series de Francis Bacon, o en los límites migratorios de los rostros en Arnulf Rainer. Casi desde un apetito devorador, desde una angustia que parecen rozar la locura, la *manía*, la epifanía y la *epidemia*. Pero aquí, desde las postrimerías del siglo XX, el rostro de lo trágico parece devenir en la creación constante, en una reconstrucción del rostro por parte de la pintura, que llegó al límite de la disolución cuando la violencia del tiempo actuó como cuchillas en la gestualidad inmediata de Bacon.

El rostro se libera ante lo *apoteósico*: surge de la furia y del apetito, de la negación y el anhelo, del dolor y la afirmación. Romanticismo transfigurado,

transvalorado, a la manera de Nietzsche. Aquí la angustia se convierte en *sí*, en afirmación y destino, en *amor fati* por excelencia. Pero en la mirada *postrágica*, la pintura todavía plantea la incógnita, aun a pesar de que ella misma forma parte de la respuesta. Encontramos una especie de recorridos como si de las máscaras de las *epidemias* se tratase, a quienes únicamente los Dióscuros tienen derecho, como a sus himnos. Ártemis y Apolo, Dionisos como epifano itinerante, quienes gustan viajar de un santuario a otro, de Delos a Mileto, de Delfos al país de los Hiperbóreos. De lo trágico a la multiplicidad del rostro, a la ambigüedad de su silencio, al accidente desde el afuera. Dionisos puede aparecer aquí como en el sentido epidémico atribuido a sus relatos, historias terribles llenas de furia y horror. Epifanías marcadas por el enfrentamiento y la hostilidad, el rechazo y el desprecio, que trae consigo el virus de la agitación y el umbral a una *religiosidad* salvaje. Como en Patras, donde por fin se ve llegar al dios transportado como una estatua aterradora, custodiado por un rey privado de razón y su séquito insólito¹⁹⁷. La actualidad de lo trágico se entiende aquí como un retorno temporal e histórico donde su contenido, su ironía, todavía tiene un significado para nosotros.

La fuerza de lo trágico surge en los rostros como una psicología de los instintos que se nos muestra desde la inmediatez y se hace transmisible al espectador, dejándolo

¹⁹⁷ Detiene, M., *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, pp. 20-25.

atrapado al lastre de la pintura. Obligándole a mirar hacia atrás desde un escorzo desconcertante. Lo trágico acontece sin palabras, como “el acto injustificable calla la lengua”¹⁹⁸ en la tragedia ática. Es en el límite de la imagen de un rostro, en el umbral de la última máscara, donde la tragedia inicia su propia acción predestinada de manera súbita y brutal, como el salto espontáneo de la potencia dionisiaca que regresa a escena para golpearnos desde su locura.

No ha lugar al diálogo, el proceso se revuelve en un “bloque monológico”, como advierte el profesor Stefan Hertmans¹⁹⁹. Así como los personajes femeninos de Antígona, Clitemnestra o Medea hablan para sí, el espectador accede a su propio monólogo ante el campo de batalla vacío, a través del rostro pintado frente a él, delante del estallido que transmite lo *otro* que está fuera de nuestra visión. De nuevo, lo *postrágico* no supera la tragedia, no es capaz de redimir pues no hay redención posible ante el devenir. En cuanto a lo que concierne a la pintura, ésta se ha *re-encontrado*, a lo sumo, con lo único que le pertenece, el rostro y su reinterpretación, la figura y su figuración, la afirmación creadora de las apariencias, la versatilidad de la máscara, la multiplicidad del *prósopon*, que es la multiplicidad de Dionisos, pues él carece de un único sentido. Pero la vigencia de la tragedia sigue siendo actual desde un ámbito de interpretación, como lo es la vigencia de aquello que se muestra y va por delante. De la idea ante la muerte renace el instinto creador, el rostro vuelve a brotar en cuanto a imagen, en cuanto a apariencia, en su multiplicidad. No aniquila ni supera, pues la escisión no puede ser superada sino, por el contrario, asimilada y afirmada. Da un paso

¹⁹⁸ Hertmans, S., *El silencio de la tragedia: Ensayos*. Valencia, Pre-Textos, 2009. p. 83.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 147.

a un lado, pero mantiene el vínculo de transmisión. La visión de lo trágico acontece, y en el vínculo con el rostro contemporáneo aparece el valor simbólico de esos residuos de lo sagrado a través del monólogo ante lo desconocido y el accidente, ya sea como reflejo ante lo horrible, o bien ante la mirada de una concepción dionisiaca y creadora ante la vida.

La visión de lo trágico ha producido un desorden en el rostro a través del horror y el espanto, donde apenas hay cabida sino al reflejo del fantasma o al eco impávido de una furia arcaica que todavía es perceptible en la memoria de una locura desatada en el campo de batalla o en el trance del enloquecimiento sufrido por las Ménades que descuartizan a Penteo. Apenas es un rostro en la confusión de la noche, e invoca con facilidad la faz abierta ante lo *tremendum*, poseída por el afuera y lo *otro*, lo extraño, Gorgo a través de las artes de la presencia-ausencia dominadas por Dionisos, la apariencia representada de lo que es y no es, de lo que está y no lo está. Siempre a través del ojo, de la mirada, de la visión que ve aquello que ocurre en la ausencia. No podemos dejar de incluir a Apolo, la otra potencia de Delfos, de quien su lado oscuro completa y abarca la locura, el éxtasis y la embriaguez: la del ojo, la de lo visible, como apunta Nietzsche. La embriaguez de la mirada que provoca la herida desde lejos, desde la ausencia, es la flecha que Febo lanza directa y violentamente en la noche como un enigma vertido a bocajarro. No en vano los sonidos inquietantes serán parte del universo simbólico de las Gorgonas, hasta el punto que Hesíodo agregará a las

descripciones visuales de los grabados en el escudo de Heracles “observaciones de tipo auditivo”²⁰⁰.

El rostro trágico, en las performances que después materializa en pinturas, Olivier de Sagazan (fig. 40 y 41), es un fantasma en el tiempo definitivamente *ahumano*. Es el rostro de un animal que cruza abismos insondables, que se persigue a sí mismo, se arrebatata, se convierte en el *otro*, se comprende en el *otro* y se aniquila y regocija cuando extermina al *otro*. Una acción donde la materia plástica que cubre el rostro del artista cambia de un instante a otro la apariencia creada por la máscara de barro y pigmentos que cubren su rostro. Una expresión de inquietante extrañeza nos aborda cuando el enigma es arrojado en la embriaguez de lo visible, en el movimiento que actúa como cuchillas del tiempo o, quizás, como una fuerza plástica que fagocita cada apariencia y cada instante. La imagen es aquí mutación y multiplicidad que acompaña al tiempo y al instante, cuestionando lo real a través de la confrontación y la transformación. El rostro representado es un reflejo que devuelve la acción del tiempo en y por la memoria, su sentido, en cuanto a dionisiaco, no es uno sino múltiple. El rostro deviene multiplicidad, metamorfosis y cambio. En cuanto a apolíneo, mantiene la severidad de lo absoluto porque presenta la imagen como única ante el espectador. Con Dionisos, el rostro se torna para la mirada en multiplicidad, nunca en reflejo de lo real, sino en apariencias del mundo, en imágenes de imágenes, en memoria y retornos de éste. En cambio, con Apolo, la imagen se vuelve peligrosa porque incide en su

²⁰⁰ Hesíodo, *El escudo*, 232-233. Cf. Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa, 2001, p. 69.

existencia como única veracidad, capaz de contener por sí misma la genealogía y la historia toda, Apolo tiende a enunciarla como eternidad, y por lo tanto, capaz de herirnos de muerte, como la flecha lanzada desde lejos que aniquila las huestes de los aqueos, como el enigma lanzado a bocajarro, que hará cuestionarnos sobre nosotros mismos, tal y como reza el templo de Delfos. Es aquí donde encontramos la ambigüedad de lo apolíneo, que es a la vez luz y distancia entre lo humano y lo divino, y cuyo poder en cuanto a imagen nos revela nuestra condición y nuestro límite. Se entiende así el problema de la estética en Nietzsche, manifestada en inquietudes artísticas como las aportadas por el artista Enrique Marty, introduciendo en su obra un discurso *postrágico* el cual se enfrenta a la imposibilidad de un arte visual estrictamente dionisiaco, donde lo apolíneo no puede ser de alguna manera desterrado de la estética. Algo que no puede ocurrir desde un aspecto simbólico de las imágenes y las artes, pues en Apolo son, tal y como el propio Nietzsche había definido, el medio por el cual mantiene su particular embriaguez visual. En la tragedia se encierra así la estética de la dualidad apolínea y dionisiaca, tal y como Nietzsche describe a propósito del *Prometeo* de Ésquilo, el cual no deja de ser una máscara dionisiaca que servirá para ejercer la *dyké* ática del conocimiento y los límites²⁰¹.

La ironía trágica deviene aquí en transmisión simbólica, como en los diferentes rostros de Filippos Tsitsopoulos. El artista ironiza, a veces, en sus performances en los que pasea ataviado como una de las criaturas pintadas por Arcimboldo (fig. 42). Para

²⁰¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 98.

Tsitsopoulos el *prósopon* no solamente es aquello que va por delante, aquello que se muestra a la mirada, sino que el rostro deviene ante el silencio, es decir, plantea una poética donde todo en él vibra y se postula en su fase auditiva. Todo aquello que *ya* no es silencio, Tsitsopoulos lo convierte en expresión y vibración muscular a través del *prósopon*. Pero la complejidad del *prósopon* encuentra en Filippou un estado que hace al artista llegar un poco más allá. Como él mismo apunta, el *prósopon* que su obra persigue significa el *hacia dónde, hacia qué dirección se dirige el ser humano a través de lo recibido y lo proyectado*, dándose a la vez en sus sentidos y emociones, y dejando de esta forma el silencio atrás (fig. 43 y 44).



Fig. 35. Luc Tuymans. *Issei Sagawa*, 2014

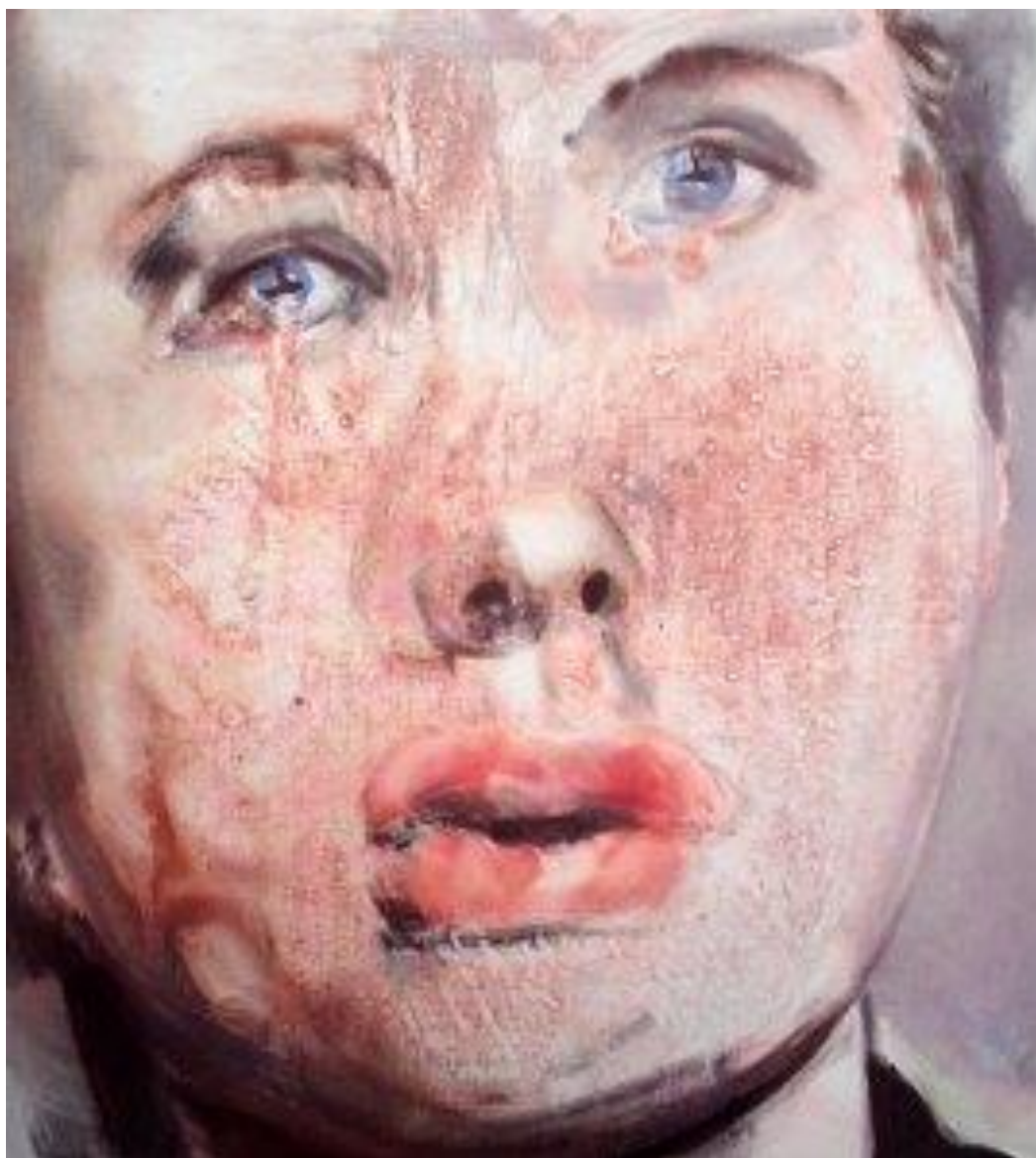


Fig. 36. Marlene Dumas, Untitled, 2008.

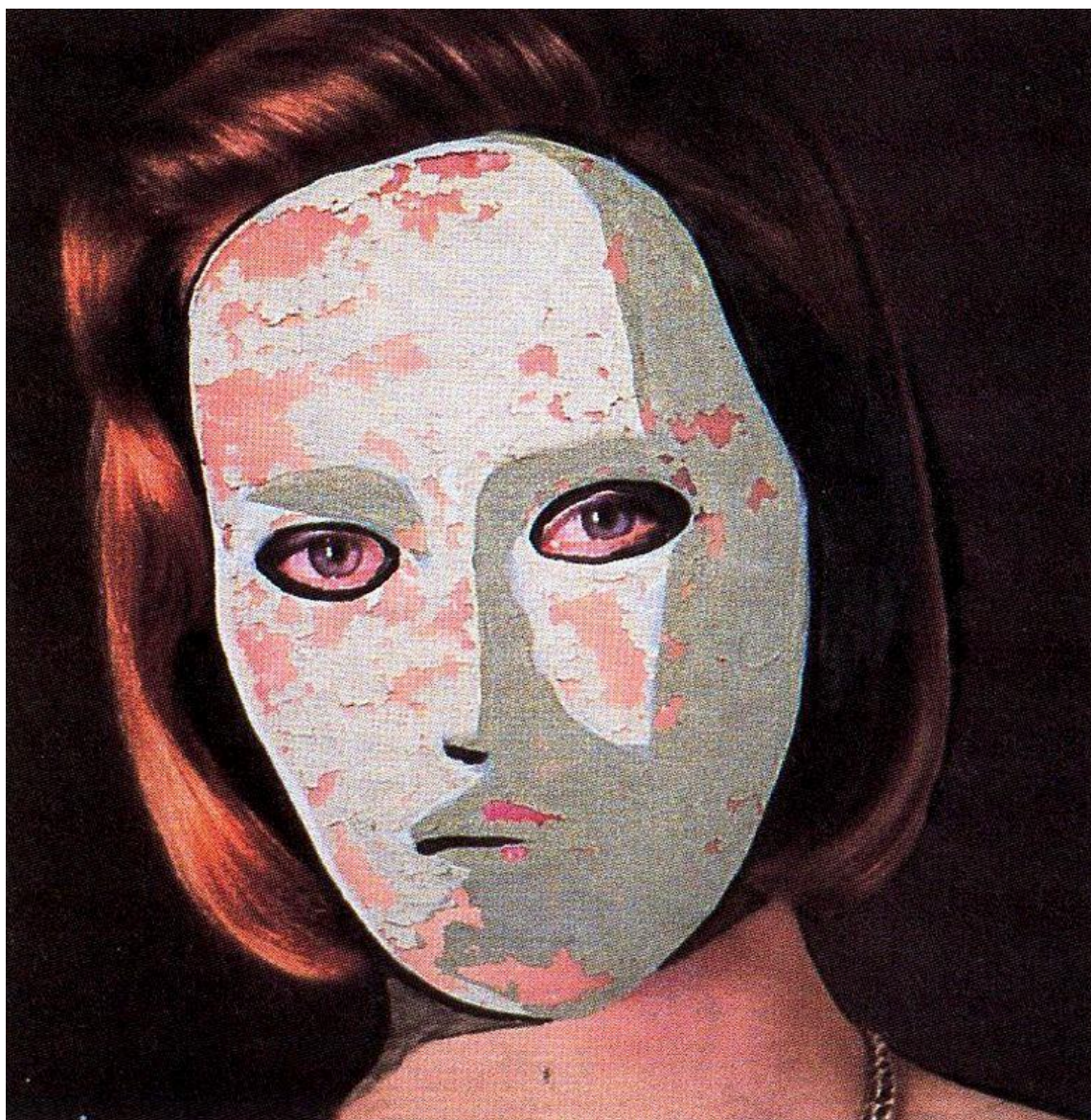


Fig. 37. Luc Tuymans, *Eyes without a Face*, 1990.

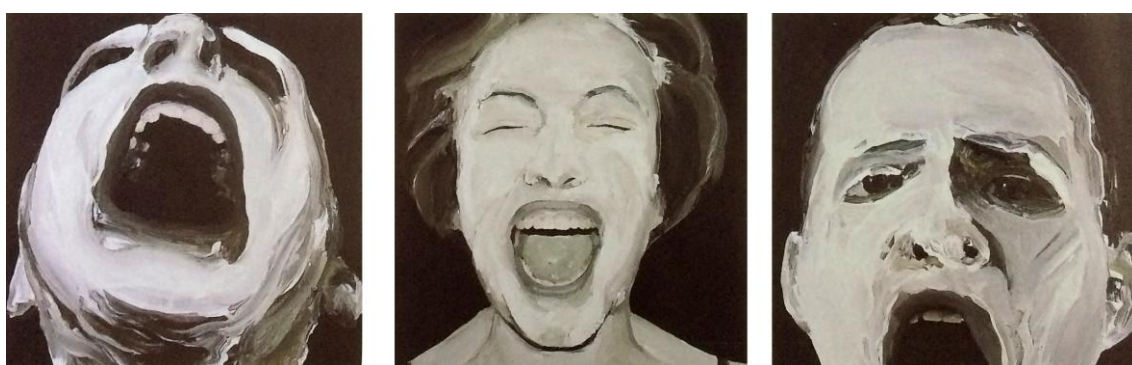


Fig. 38. Santiago Ydáñez, *El otro el mismo*, 2000.



Fig. 39. Santiago Ydáñez, *El otro el mismo*, 2000.





Fig. 40 (anterior) y 41. Olivier de Sagazan. (Arriba) Transfiguration. Performance. (Abajo) Pintura basada en performance.



Fig. 42. Filippos Tsitsopoulos. *Tate Modern is Changing*. 2015

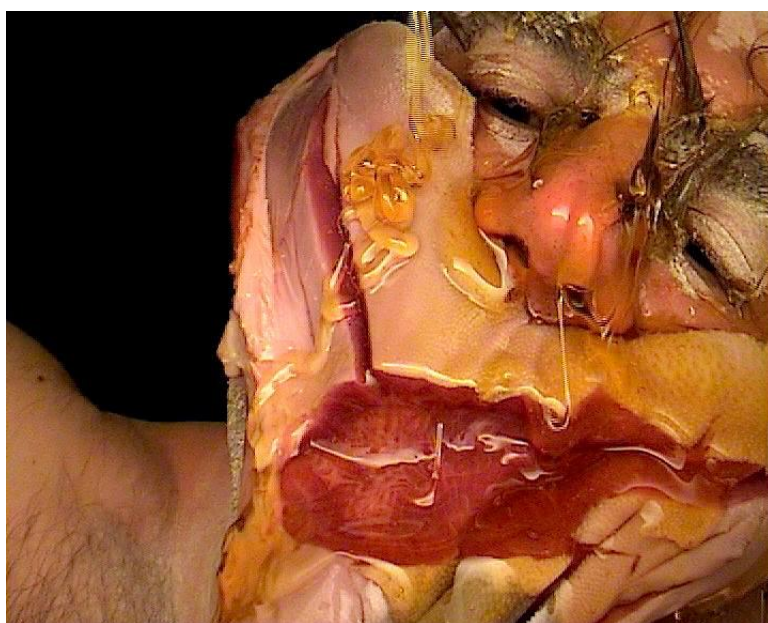


Fig. 43 y 44. Filippos Tsisopoulos. *Shylock*. 2015

3.4. Del rostro tomado a la identidad escindida

Sin duda, lo *otro* ha ocupado en la actualidad un lugar en la estética de las artes desde el último siglo, aproximando de nuevo a la máscara en el contexto de su propia etimología. La máscara ha estado ligada, de esta manera, etimológica y funcionalmente con el rostro. Ha compuesto, por así decirlo, los rasgos del difunto para hacernos presente su recuerdo, objeto y memoria que determinan valores simbólicos vistos hasta el momento, excepto en el caso griego, tal y como hemos podido observar, donde la ausencia de la máscara funeraria en la antigua Grecia obedece a un uso relacionado exclusivamente a algo otro. Una utilización que desarrolla una relación particular con la alteridad que acontece en una historia del rostro inscrita en un diálogo plural entre el sujeto y el ser.

La historia de Occidente adquiere un continuo interés por la identidad del sujeto. De esta forma, será en Roma donde el individuo, a través de la máscara, adquirirá el *rol* al que se le designa en la *civis romanis*, ejerciendo como tal y encarnando el significado más concreto de *persona* a través de una identidad social basada en el reconocimiento de sus conciudadanos y en el ejercicio de sus derechos. Cada individuo adquirirá un

nombre, una estirpe, la *gens* que enlaza el acto concreto de identificar —de reconocer— con la máscara del difunto, del antepasado. La identidad del ciudadano romano quedará custodiada por toda la familia en el atrio de su propia casa. El rostro tomado en el yeso y reproducido en cera, transmisión de la semejanza extrema (*maxime similes*), exige la supervivencia de los ancestros en imágenes, pero exige, desde una responsabilidad que no atiende tanto al deber-ser, sino al siempre-ha-sido-así, la moral estoica del *mos maiorum*, del cuidado y la memoria de los antepasados: una lucha por el *ethos*, por la personalidad y el carácter que configurarán, en el patricio romano, la sagrada lucha por una máscara, un *rol* que obedece al carácter —el *ethos* al que hemos evocado— de sus antepasados, de su *gens*, una identidad que se transfiere de padres a hijos, una *personalidad* por el que será reconocido. El eco fantasmagórico de la *imago-vultus* adquiere la condición sagrada, por su sentido implícito de lo eterno inmanente, de *doble inmortal*. A la vez, conlleva en el individuo la responsabilidad de *ser* y luchar por *ser*, en definitiva, la máscara de sus ancestros, el *personaje*, si se quiere, que la sociedad hace de él, con la complicidad más o menos eludida del propio individuo²⁰².

Se abriría aquí, en este mismo contexto, el nacimiento de lo que entendemos hoy por retrato, tal y como se ha concebido en los libros de la historia del arte humanista, pero que ahora podemos intuir y podemos conocer desde una especie de genealogía de la semejanza. Una genealogía de la semejanza en la que Plinio el viejo, en su libro XXXV de la *Historia naturae*, insiste en que las “*imágenes* romanas no son otras que

²⁰² Ver en Agamben, G., *Desnudez*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 64.

rostros expresadas en la cera (*expresi cera vultus*)²⁰³. Así se genera una nueva revisión del rostro representado, frente a la imitación pictórica, la duplicación del rostro por contacto. Es decir, que más allá de la representación del rostro, se toman físicamente sus rasgos por impresión, evocando aún más si cabe la ley del talión que utilizara Jean Clair: “trazo por trazo, ojo por ojo, diente por diente”²⁰⁴. La lucha por la máscara se convierte así en un *ius imaginum*: el derecho a las imágenes.

Es en esta tesitura de la imagen-matriz, en la pregunta de si todavía nos es lícito el derecho a ella, donde el poder de la imagen actúa todavía como profiláctico, el rostro reaparece redimido, portador de un carácter que imprime vida, pues la reconocemos y la intuimos en cada una de las inquietantes fotografías de Joanna Kane (fig. 45 y 46). *The Somnambulists* recoge cada una de esas personalidades, de esos caracteres, impresos en la huella y la textura del yeso que devienen ahora en piel, en la sutil manipulación de la imagen, por capas, por zonas, respetando la máscara/rostro que se ofrece en la polisemia del *prósopon*, conservando el misterio que todavía preservan cada una de las impresiones en el rostro, que ahora deviene representado, dos siglos después, desde la singularidad de cada uno de los rostros que nos interroga.

Porque la singularidad deviene justamente en eso, en lo único e irrepetible. Y la paradoja de la singularidad es que se repite, constantemente, sin pausa, en el movimiento unitario del espacio-tiempo; allí y en todas partes. De ahí el poder

²⁰³ Plinio el viejo, *Historia naturae*, XXXV, 4. Cfr. en Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 112.

²⁰⁴ Clair, J., *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 157.

fisionómico del rostro: el del reconocimiento, el cual converge extrañamente con la estética, fundiéndose en un fenómeno semejante al de un vocabulario lógico: *eligere* e *intelligere*, elegir y comprender, confundir y al mismo tiempo distinguir. Fenómeno que es a la vez reconocimiento de un *principium individuationis*, reconocimiento moral y defensa ante cualquier forma de terror, tal y como extrae Jean Clair en su ensayo estético *La responsabilidad del artista*. Reconocimiento y defensa, como en los rostros que aún conservan los rasgos de los *enfants* en dibujos y collages de la serie *The War* realizada por Sophie Jodoin (fig. 47 y 48), pues son todavía un arma ética contra el miedo y la violencia del afuera. Así encontramos intervenciones como la realizada en un barrio londinense, *I am here*, donde se instalaron fotografías de cada uno de los vecinos que vivían en un bloque de apartamentos que iba a ser demolido. La iniciativa no tardó en dar sus frutos, y el episodio personalizó a cada uno de los vecinos que iba a ser desalojado de su casa. De esta manera, el rostro no es sólo una tarea para el semiólogo, no es, en consecuencia, la exclusiva y azarosa interpretación de signos, sino que deviene en fenómeno estético y ético que nos importan como valores simbólicos de las artes, los cuales permanecen como el nudo hermenéutico en el que nos adentra su representación. En este sentido, esta es la ética que planteara Lévinas a través de ese cara a cara con el rostro, de esa guerra de miradas que traerían a nuestra memoria un primer significado, instaurando de alguna manera la significación misma en el ser²⁰⁵.

²⁰⁵ Ver en Lévinas, E., *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Sígueme, 2002.

Asimismo, no deja de ser interesante la apreciación que realizara Clair al respecto del lenguaje del artista, en un contexto que nos sumerge en plena concepción moderna del término, alertando sobre los problemas morales y éticos que suponen esa prolongación del romanticismo alemán del XVIII que es el expresionismo en el seno de las artes de Occidente. La discusión establecida por Clair señala al romanticismo como precursor de ese *yo* profundo que más tarde acabaría por instaurarse como parte de la personalidad del artista, un romanticismo que haría del lenguaje el espíritu y la esencia del pueblo alemán. Una controversia que empieza a darse en el año 1929, momento en el que el Círculo de Viena publica un manifiesto con el título *La concepción científica del mundo* como utopía positivista. Freud, por su parte, publicará *El malestar en la cultura* como respuesta inquietante y escéptica²⁰⁶, donde se reconsideran, entre otras cuestiones, las trampas y virtudes del lenguaje. Es también, medio siglo después de las consideraciones de Nietzsche respecto al *rol* del artista, cuando Jung comenzará a publicar una serie de ensayos que abarcarán los términos del inconsciente y los problemas de la individuación, retomando en uno de sus estudios el fenómeno del actor griego y la máscara como modelo de definición de los diferentes caracteres personales del individuo, y penetrando ya en un concepto de inconsciente colectivo, señalando la etimología de *persona* como cómputo de lo que empieza a ser el análisis de cada sujeto, pues para Jung persona significará desde el origen la máscara que el actor utilizaba en

²⁰⁶ Clair, J., *Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid, Visor, 1999, p. 120.

las representaciones y manifestaciones del otro a través de un papel desempeñado por él²⁰⁷.

De esta manera, la representación del rostro aborda el problema de la identidad desde todo presupuesto teórico en un marco contemporáneo en el que se hace necesario repensar el propio concepto de identidad de principio a fin, desde una identidad que ya en la poshistórica que es una identidad sin persona, una escisión entre ambas figuras que colapsan, para el pensador, cualquiera de los principios éticos que han prevalecido en la ética de Occidente durante siglos²⁰⁸.

Para poder abarcar una concepción todavía más amplia del proceso de diversidad que se metamorfosea en su esencia plástica, como diría George Simmel, o para definirlo junto a Didi-Huberman como el retorno de un *pathos* que hace estallar continuamente ante nosotros la historia de las imágenes, atenderemos en este último punto las investigaciones que hemos analizado anteriormente respecto a Vernant, en las que hemos realizado el intento de aproximarnos a la figura ática de Dionisos, la encarnación del *otro*, ya expuesta en la filosofía y en la fórmula de Nietzsche²⁰⁹. Es aquí donde surgen potencias de lo sagrado que se manifiestan en la alteridad dionisiaca y en la propia alteridad del individuo a través del *prósopon*. El uso de la máscara implica la posesión de ésta en el individuo, pero a su vez, no está exento el control del individuo de la propia deidad. Dionisos y Ártemis fueron en su origen potencias hostiles y destructoras. Pero aquello que permitía al griego arcaico controlar esa violencia llegada

²⁰⁷ Jung, C. G., *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 71.

²⁰⁸ Agamben, G., *Desnudez*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 70.

²⁰⁹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

desde el afuera, desde lo *otro*, no era otra cosa que un esfuerzo por tolerar, dar un lugar a eso *otro* en la *pólis*, en el seno mismo de las funciones cívicas del Ática²¹⁰. En esa especie de intercambios de juegos y afectos entre el griego y la deidad se aceptaba la alteridad como parte de la unidad, del sí mismo. Era una especie de pacto entre el que mediaba la máscara, donde “la criatura humana encarna al dios y, además, el dios, dentro del fiel, representa al hombre”²¹¹. De esta forma, el dios se convierte en imagen del hombre, ofreciendo y manifestando una representación, una apariencia humana, en ese flujo de semejanzas entre lo divino y lo humano. Clair también señalará esta tradición religiosa de Occidente definiendo la manifestación de lo divino como un acto o una acción del disfraz y la máscara, el cual oculta la forma verdadera del dios, el cual queda oculto e incognoscible para siempre, adoptando de esta manera el uso de la máscara y ofreciendo de esta forma, o proponiendo, una imagen que sirve de nexo e intercesión que da testimonio de la analogía entre lo humano y lo divino, una semejanza que contiene en la figura lo humano cognoscible y algo del poder absoluto de lo divino²¹².

Es en esa hierofanía de la propia polisemia del *prósopon* donde se realiza una responsabilidad ética y moral en el pueblo ático, donde el *otro*, encarnado a la vez por el sujeto y la deidad, forma parte del *corpus* de lo sagrado a través del rostro, de la máscara y la persona —el *personaje*— que adquiere cada uno de los entes que participan en los límites difuminados de la posesión, de la utilización de la máscara y su

²¹⁰ Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 2009, p. 70.

²¹¹ *Íbid.*

²¹² Clair, J., *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 182.

equivalencia a una transfiguración: la hipóstasis *dios-hombre-animal*. Así, en *La gaya ciencia*, F. Nietzsche titula el aforismo 361 de la siguiente manera: *Del problema del actor*²¹³. Presentado este concepto como un *problema*, es decir, como un fenómeno el cual se da, según él, como realidad-apariencia que va unido directamente a la esencia del artista, quien asume el rol de introducirse en el papel del *otro*, en necesitar esa falsedad (si es que en realidad hay un *yo*) por medio de la máscara (fig. 49), como instrumento de conocimiento del *otro*. El *profeta* de una interacción social de máscaras, como le reprocha Belén Altuna²¹⁴, se sitúa, curiosamente, en un lado moral y ético que incumbe más a la tradición clásica que a las teorías y especulaciones del romanticismo alemán.

La asociación no es casual, sino más bien se hace evidente cuando revisamos codificaciones de experiencias estéticas en la antigüedad clásica. De este modo, encontramos en Horacio, en su poesía, al artista que se ve en la necesidad de adoptar diferentes máscaras y rostros. Lo que se esconde detrás de esas máscaras no es su *yo* más verdadero, sino que el poeta asume el *ser* cada una de esos rostros y de esos papeles. Horacio *es* esos rostros y esas máscaras, esos diferentes personajes del *theatrum mundi* en el que habitamos, debido a la “necesidad, siempre sentida imperiosamente aun en medio de las más agudas vacilaciones, de defender la propia integridad moral (poético-moral) y atacar con ferocidad a enemigos poéticos y políticos

²¹³ Nietzsche, F., § 361, *La gaya ciencia*. Madrid, Editorial Edaf, 2002.

²¹⁴ Altuna, B., *Una historia moral del rostro*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

(poético-políticos)”²¹⁵. Una necesidad que desde la historia del rostro representado se empieza a percibir en los diferentes autorretratos en los que Caravaggio presta su rostro para aparecer como figura del *otro* (fig. 50). O el caso más evidente, como los autorretratos de Rembrandt. Accederíamos de esta forma a la pluralidad del rostro, al uso de la máscara, a la pluralidad de estados y afectos que el rostro tiende a comunicar, por llamarlo de alguna manera. En un paralelismo extensible a nuestra experiencia con los actores. De esta forma, Rembrandt prestará su rostro a toda expresión, profundizando así en todo tipo de sentimientos y actitudes, y como Horacio abarcará de esta forma todos los roles. Tzvetan Todorov lo definirá de la siguiente manera:

Como un actor, según había observado ya Hoogstraten, tiende a representarse en lugar de otro: es, sucesivamente, príncipe y mendigo, verdugo y víctima, encarnación viva de gozo y desesperación. La omnipresencia de los rasgos de Rembrandt significa menos una fijación del pintor en su yo que la disolución de este yo en la humanidad universal: convertido en cada uno, ya no es nadie.²¹⁶

De esta forma quedaría definida la coexistencia del pintor con las figuras de otro, como una máscara de artista con la que se representará en el perturbador *Autorretrato como Zeuxis* (fig. 51). Si la representación del sujeto conlleva ese grado de alteridad con el *otro*, y tal y como señala Gombrich, “la empatía desempeña

²¹⁵ Mas, S., *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2006, pp. 259-260.

²¹⁶ Todorov, T., *¡El arte o la vida! El caso Rembrandt*, Barcelona, Vaso Roto Ediciones, 2010, p. 53.

efectivamente un considerable papel en la respuesta del artista”²¹⁷, ¿tendremos aquí un esbozo de esa intemporalidad del rostro, esa ausencia, que paradójicamente permanece de alguna manera en el presente? Y lo que es más importante ¿No es, en última instancia, la herramienta que permite un control, que permite superar al *yo* y a la vez reivindicar una mismidad? Aunque Gombrich no utilizase el concepto de máscara en el término en que lo realizamos nosotros²¹⁸, sí hace clara referencia a la empatía como mecanismo de conocimiento del propio artista, desde donde ejerce un control y un dominio a la hora de representar no ya exclusivamente su propio rostro, sino también el del *otro*, como *esencia*, en Gombrich, de un instante determinado que evoca, a su vez, unas emociones determinadas. Dando así, de alguna manera, las pautas por las que el historiador puede entender la representación del rostro en cuanto a retrato:

Probablemente, los mejores retratistas son los que tienen acceso a los dos mecanismos, de proyección y de diferenciación, y han aprendido a dominarlos por igual. Seguro que no es un accidente que Rembrandt no dejara en toda su vida de estudiar su propio rostro, con todos sus cambios y todos sus estados de ánimo. Pero esta intensa identificación con sus propios rasgos, aclaraba, no enturbiaba, su captación de la apariencia del modelo. En los retratos de Rembrandt hay una notable variedad de fisonomía, y cada retrato capta un carácter distinto.²¹⁹

²¹⁷ Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000, p. 132.

²¹⁸ Ver en Gombrich, E.H., “La máscara y el rostro”, *op. cit.*, pp. 105-136.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

La intemporalidad en la que se ve inmersa la representación de todo rostro depende del gesto del pintor. En un acto, una acción, el control y la ley recoge la huella del accidente, en un juego donde la máscara interpreta un momento dado, y deviene a su vez en interpretación; un instante determinado en la pausa, una excusa para el ojo de poder atisbar, retener, absorber o interpretar todo aquello que le resulta análogo, semejante, en una inquietante extrañeza intemporal, en una comunicación presente-pasado del propio sujeto, que deviene a la vez como apariencia y representación.

Como hemos visto, el rostro en la pintura o sus distintas representaciones abordan el problema de la identidad desde todo presupuesto teórico. Podríamos introducir, de alguna manera, el carácter fisiológico de toda representación como necesidad del individuo, como *voluntad de poder*, es decir, de expansión y de lucha, y por ende, de mutabilidad y superación del propio sujeto. El hecho de preguntarnos respecto a la identidad nos ha llevado a analizar el concepto de alteridad desde su origen mismo a lo largo de la investigación, donde la máscara persiste en el enunciado de ese algo *otro* al que hemos intentado aproximarnos.

Como hemos señalado anteriormente, la máscara nos devela el horror y el espanto, lo *tremendum*, el abismo que refleja lo *otro* inefable y a lo que nos hemos aproximado en el análisis que Vernant hiciese respecto a la potencia de Gorgo. En sus ojos vemos reflejado el fantasma que somos, la piedra, el espectro en el que nos hemos convertido. Desde el mundo hiperbóreo es donde situamos el acceso a eso *otro* inefable, lejos de los inmortales y de los mortales, encontramos en Gorgo el nexo que implica un

punto de unión. Su alteridad se multiplica, encarna al rostro de la furia bélica, es el rostro de la *hýbris* desmesurada, la cabeza y la facies última que vemos como emisaria de la muerte, pero también es la ironía y lo grotesco, produce la risa ante el rostro desfigurado, como el de Atenea quien, tras construir el *aulós*, una especie de flauta doble, lo abandona tras provocar la burla del resto de los dioses. En la hinchazón de las mejillas, el gesto y la mueca producida, el rostro parece evocar lo trágico a través del horror y lo grotesco, volviéndose de alguna manera irónico ante lo *otro*. De alguna manera, tal y como los rostros de Samuel Salcedo parecen evocar, donde a la vez el gesto y la mueca proceden desde la ironía para transmitir un inquietante valor de lo trágico y lo oculto, difuminando además el rostro en una hipóstasis de la animalidad (fig. 52 y 53).

De esta forma la representación del rostro franquea un umbral en el que parece ser necesario enfrentarse cara a cara con el terror. Un umbral donde la mirada se transforma y aparece aquello que puede considerarse como la cabeza del muerto, el retrato último o el rostro despojado de máscara, tarea que persiguieron artistas como Artaud, Francis Bacon o Music. Vernant extraerá esas cabezas semejantes a Gorgo y las describirá como cabezas de muertos o “cabezas huecas, despojadas de su fuerza, de su pasión, las *nekúon amenenà kárena*”²²⁰ que encontramos en los relatos de Homero.

En estos residuos y manifestaciones de lo sagrado a través del *prósopon*, todavía debemos detenernos en este último término. La cabeza, *kará*, en el mundo de los

²²⁰ Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa, 2001, p. 64.

muertos es el ser humano completo. Una cabeza encapuchada, ocultándose en la noche, como entre tinieblas, velada en ellas, difuminada en el reflejo opaco. Quizás una cabeza sin rostro. Un último término de la representación en el que Zoran Music incide a través de sus dibujos y pinturas que abordan el holocausto en Dachau y la mirada posterior que se da en el artista, el acceso al rostro sin máscara, el acceso a ese umbral traspasado donde el rostro es ya la imagen de la muerte (fig. 54 y 55). Una estética del rostro-cráneo y la muerte que tendrá su eco en la pintura francesa contemporánea, anclada todavía en un neo-expresionismo de la sensación teorizada y justificada por Deleuze. Así encontraremos a artistas como Pascal Laloy (fig. 56 y 57) o Benjamin Carbonne (fig. 58 y 59) realizando una imaginería de la cabeza sin rostro, donde la muerte elimina los rasgos y la facies se vuelve difícilmente cognoscible bajo la última máscara.

Pero más allá de la asociación de borrar el rastro humano al que alude Clair, la *karà* podría equivaler en Homero a la *psyché* —todavía lejos del concepto de *alma* en la Edad Moderna, pero significativamente ligado a lo sagrado, a la extraña relación entre vida y muerte encerrada en el simbolismo de la potencia de Perséfone—, ya que ambos términos en ocasiones son intercambiables, tal y como expone Jan N. Bremmer en su ensayo dedicado al concepto griego sobre el alma²²¹. Cabeza y *karà* son utilizados indistintamente por Homero²²², pero esa ambigüedad en los términos implican la posibilidad de que “ambas representaran la misma cosa, es decir, la totalidad de la

²²¹ Bremmer, Jan N., *El concepto del alma en la Grecia antigua*. Madrid, Siruela, 2002, p. 27.

²²² Ver en *Iliada* (I.3, XI.55) y en la *Odisea* (3.74, 2.237).

persona”²²³. Y es quizá esa ambigüedad la que nos impone la extrañeza, la fantasmagoría del rostro cuyos rasgos se diluyen en la transitoriedad de las formas. Desde uno de los retratos de Betty (fig. 60) pintados por Gerhard Richter o su último e inquietante autorretrato donde parecen invocar la presencia del retratado a base de pura insinuación (fig. 61), como si una imagen archivada en la memoria cobrara una extraña fuerza latente que puja por salir, removiendo nuestra propia psique, poniendo a prueba toda nuestra capacidad de percepción.

Aquí es el tiempo el que retorna, el pasado y la ausencia que devienen en presente y en extraña presencia, como imágenes fantasmas o celebraciones de la memoria, tal y como se presiente en *La sombra última*, de Irene Grau (fig. 62). Cualquiera de las pequeñas formas en las que aparece la insinuación de aquello que fue un rostro conocido nos trae a la memoria el *eidolon* de Patroclo presentándose frente a Aquiles, quien, invadido por el deseo nostálgico del amigo ausente, intentará abrazarlo antes de que la imagen se transforme en humo con sonidos similares a los del murciélago. Aquí parece haber un “desmontaje errático”²²⁴, en palabras de Alberto Ruiz de Samaniego, en el instante último en el que parece evaporarse la imagen del recuerdo. “¿Qué quedará de nosotros cuando no estemos nosotros? ¿La disposición de unos muebles, algunos cabellos sueltos bajo la cama, el asiento de un sillón deformado por

²²³ Bremmer, Jan N., *op. citada*.

²²⁴ Ruiz de Samaniego, Alberto, *Las horas bellas. Escritos sobre cine*, Madrid, Abada Editores, 2015, p. 15.

nuestra fidelidad durante años?”²²⁵, se preguntará José Saborit al respecto de las imágenes producidas en *La sombra última*. Estamos ante la escisión de la imagen en sí misma, y al mismo tiempo, ante la apertura hacia lo fantasmagórico como nacimiento en lo inmediato del olvido y el tiempo. Como una resistencia ante el vacío de lo que es, en sí misma, el cuerpo de una imagen. Podemos enfrentarnos, de esta manera, a la imagen, la pausa, en “el proceso de disolución”²²⁶. Un proceso trágico, en lo trágico todavía, con una vitalidad dionisiaca que empuja a la metamorfosis, a ser imagen de la imagen, apariencia de la apariencia; aparición, al fin y al cabo. Una “deriva fantasmal”²²⁷ que se traduce en la verdad apolínea de la imagen, la perdurabilidad de ésta y el peligro de su último significado, su límite expuesto y su rotundo mensaje de distanciamiento. Imágenes del mundo, o imagen del mundo, tal y como se viera reflejado en el espejo el niño Dionisos. Esta vez en el límite de la disolución, pero imagen todavía, como iniciada por una actividad infantil, dionisiaca en su cruel ingenuidad, pero vital y embriagadora. Imágenes de imágenes que parecen nacer de una “diversión sustentada en los placeres turbulentos”²²⁸ que rozan la disolución del rostro. Como en las pinturas en negro de Chema López (fig. 63), donde lo fantasmagórico parece aspirar “a la desintegración del todo, o a su contrario”²²⁹, en palabras de Ruiz de Samaniego. Imágenes que parecen surgir de la ensoñación pero que aparecen ante

²²⁵ Saborit, J., “La sombra última”, ABC.es Artes & Letras Com. Valenciana, 01-02-2011, [<http://www.abc.es/20110131/local-comunidad-valenciana/abci-sombra-ultima-201101311115.html>].

²²⁶ *Íbid.*

²²⁷ Ruiz de Samaniego, A., *op. citada*, p. 14.

²²⁸ *Íbid.*, p. 15.

²²⁹ *Íbid.*, p. 14.

nuestra mirada con la fuerza de quien nos interroga y nos perturba (fig. 64). Con la fuerza de la imagen al límite de su disolución, en ese último paso que deriva en el vacío o ya en la histeria o la pesadilla.

En los diversos valores simbólicos que coexisten en cada representación se halla un nuevo planteamiento moral y ético en el que, más allá de la *facies*, del rostro o del *vultus* —más allá de la propia identidad del individuo; la tradición clásica reaparece con su gran poder simbólico para interrogarnos y cohabitar en ese terreno fangoso de la *poshistoria* donde la identidad y la persona parecen haber llegado a una escisión irrevocable.

Si el valor simbólico del *otro* y de lo *otro*, reflexión con la que comenzamos esta aproximación al simbolismo de la presencia-ausencia, puede ser transmitida desde los sustratos de la cultura a través del rostro y la máscara, y por ende, en modo de una historia del ser cuya única verdad reside en el *pathos* mismo de la imagen, en su poder de transmisión, en su capacidad de empatía, no podemos más que atender a las razones del rostro representado, imagen materia e imagen carnal, capaz de sobrevivir a nuestro tiempo seguramente por su capacidad de decir *no*, de transmitir *no*.

En cuanto a la pintura, podría ser el cuerpo de la imagen, y ese cuerpo sobrevive en nuestro tiempo a través el accidente mismo, huella inmutable de un vacío sagrado, de su vaciamiento, singular y fragmentado, que resiste a base de pigmentos encarnados mostrando sus heridas más patentes. Al igual que un rostro o una faz gloriosa, o sagrada, la pintura como imagen nos impide estar en él, pues su verdad no es otra que la

ausencia, el rostro como vacío, mostrando lo sagrado en su vaciamiento, mostrándose a través de esa *Kenosis* continuada que pensara Nancy, como una verdad parabólica y cuyo *logos* se muestra, pues “no es distinto de la figura o de la imagen, puesto que su contenido esencial es precisamente que el *logos* se figura, se presenta y se representa”²³⁰.

Son las imágenes quienes tienen la capacidad de introducir lo invisible, es en ellas donde el «*logos* se figura» y sirven de vehículo de transmisión de lo inaprehensible, de aquello distinto, donde el mito todavía tiene su espacio-tiempo en el que perdura; pues este *logos* que se presenta nos permite ver o intuir algo, tal y como pensara Heidegger²³¹. Recordemos que *lógos* corresponde al verbo λέγειν (*légin*), el cual significa decir, hablar, pero en su sentido más originario también significaba escoger, reunir, sentido que prevalecerá en la voz latina *legere*. *Λέγειν*, reunir, es *poner una cosa junto a otra*, com-poner no de un modo aleatorio, sino, más bien al contrario: seleccionar, diferenciar, discernir. De algún modo, lo simbólico está estrechamente ligado al *lógos*, pues ambos reúnen, com-ponen y permiten ver en la ausencia, en el vacío, aquello que perdura.

Por eso el rostro representado tendrá siempre un vínculo con el *póthos* o la nostalgia del ser *otro* que en su ausencia, marca en nosotros un vacío respecto a la integridad y coherencia en el tiempo. Rostros del tiempo que parecen surgir en los trabajos de Aleck Chekini (fig. 65 y 66), cuyo carácter nostálgico, de alguna manera,

²³⁰ Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Editorial Trotta, p. 10.

²³¹ Heidegger, M., *El ser y el tiempo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 43.

nos hace recordar inevitablemente los retratos egipcios de El Fayum (fig. 67). O rostros apenas insinuados que se evaporan ante el tiempo o ante su propio vacío, como hemos visto en algunas de las obras anteriormente citadas.

Nicola Samorì incide con sus imágenes, una y otra vez, sobre el cuerpo matérico de la imagen pintada, también de la imagen inmersa en el torbellino del tiempo que retorna, a base de ser disuelta, diluida (fig. 68 y 69). Se evoca, de esta forma, el deseo de persistir, de seguir siendo cuerpo a través de una imagen con cuerpo. Pero en sus obras trasciende también este hecho, el de ser únicamente una imagen materia. Trasciende rasgando las telas, despellejando las carnes y los rostros representados, *re-presentándonos* de nuevo ante el vacío mismo que es una imagen ante su *kénosis*, y evocando ese vaciamiento como única luz que brilla tras los pigmentos (fig. 70 y 71).

A pesar de la evidente elección de lo sagrado en las obras de Samorì, la pintura contemporánea muestra una vez tras otra el despojo matérico de la pintura como fenómeno sobrante, cuya plasticidad convierte a estos rostros representados en imágenes inmersas en el torbellino del tiempo, pues en ellas podemos escuchar el susurro del mito y la acción de su anacronismo en eso suyo que es el accidente y la fracturación; su huella impresa a base de negación, de vaciamiento, encerrado en el enigma propio de la imagen. Desde Bacon a Music, pasando por Lucian Freud y artistas que han desarrollado su recorrido pictórico, como Jenny Saville, se nos interroga sobre

cada uno de los enigmas que el rostro ha encerrado en sus *re-presentaciones*, mostrándose a través de esa *Kenosis* continuada que pensara Nancy, en el ejercicio continuo de figurar un *lógos* que se muestra en cada uno de los cuerpos representados, cuerpo que se multiplica en su multiplicidad, a modo de hipóstasis, de transfiguración. El *prósopon* es cada uno de los rostros acontecidos ante el tiempo, y el mismo.





Fig. 45 (anterior) y 46. Joanna Kane. *The Somnambulists*, 2008.





Fig. 47 (anterior) y 48. Sophie Jodoin, *The War Series*, 2008-2009



Fig. 49. Actor griego con máscara cómica.



Fig. 50. Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, 1609-1610. Galería Borghese, Roma.



Fig. 51. Rembrandt, *Autorretrato como Zeuxis*, 1662.



Fig. 52. Samuel Salcedo, *Double exposure*.



Fig. 53. Samuel Salcedo, *Animals II*.



Fig. 54. Zoran Music, *No somos los últimos*, 1970.



Fig. 55. Zoran Music, Selfportrait.



Fig. 56. Pascal Laloy, sin título.



Fig. 57. Pascal Laloy, sin título.



Fig. 58. Benjamin Carbonne, *Août*.



Fig. 59. Benjamin Carbonne, *Medium*.



Fig. 60. G. Richter, *Betty*. Óleo sobre lienzo, 1977.



Fig. 61. G. Richter, *Selbstoprait*. Óleo sobre lienzo. 1996.



Fig. 62. Irene Grau, *La sombra última*, 2011. Detalle.



Fig. 63. Chema López, *El paseíllo (la ruta antigua de los hombres perversos)*, 2004.



Fig. 64. Chema López, *Golpes Show. La fe y el crédito*, 2009.



Fig. 65. Aleck Chekini, *Estudio*, 2014.



Fig. 66. Aleck Chekini, *Las hermanas*, 2015.

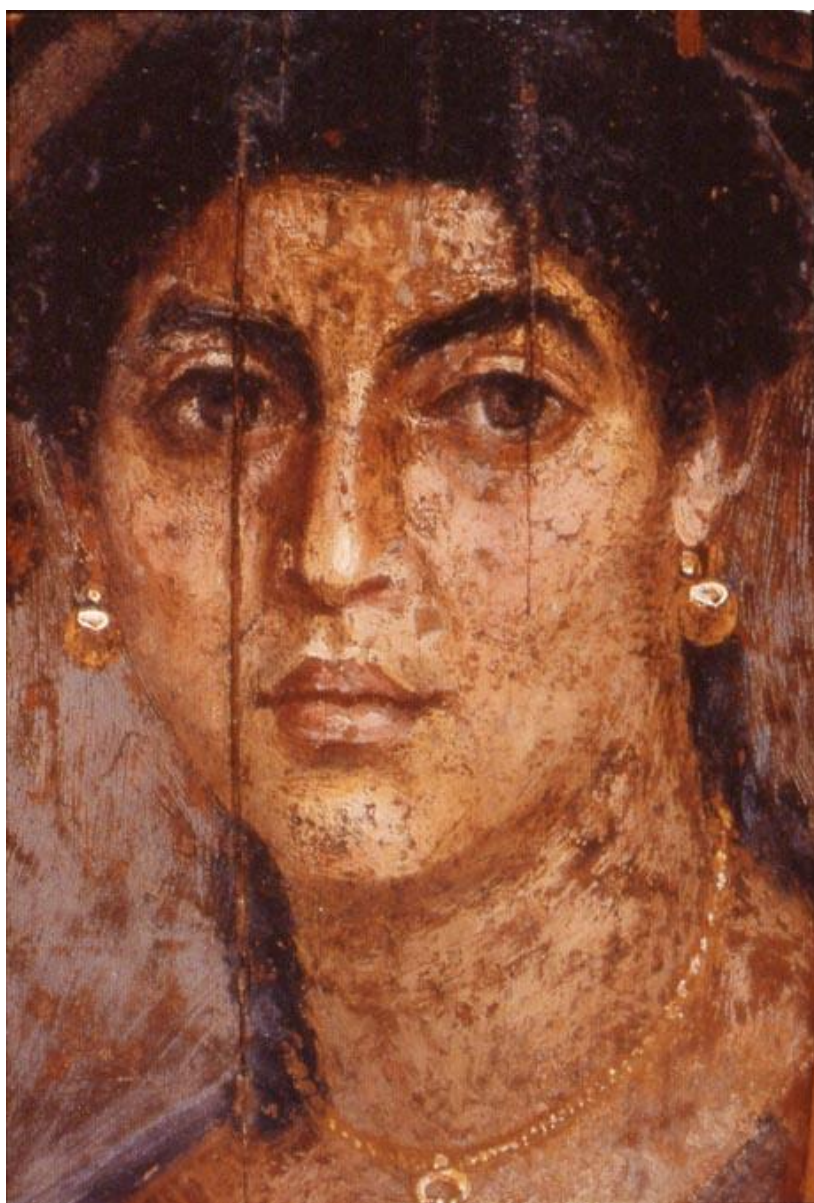


Fig. 67. Retrato de El Fayum, s. II d.C.



Fig. 68. Nicola Samorì, *Irene scopre l'Informale*. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2012.



Fig. 69. Nicola Samorì. *Meladizione diurna*. 2012.



Fig. 70. Nicola Samorì, *Ogni Estasi è Indecente*, 2011.



Fig. 71. Nicola Samorì, *L'Abietto Venerabile*, 2011.

Epílogo

Partiendo del título de nuestro ensayo, ha sido nuestra intención desde el principio presentar en un breve análisis teorías con las que afrontar el estudio del rostro representado y las posibles residuos de lo sagrado, o de aspectos de lo sagrado, que pueden permanecer en representaciones contemporáneas del rostro, a través de la formulación de nuestra hipótesis: la vigencia del *prósopon* como código unitario.

Estas vigencias han sido expuestas atendiendo a un nexo común: la transmisión de lo simbólico a partir de la representación del rostro y su enigma como imagen, en ese aspecto de lo sagrado por la que una imagen es capaz de mostrar algo diferente, lo intangible que sólo la mirada puede develar o, al menos, intuir. «Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo *completamente diferente*, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro *natural, profano*. (M. Eliade, 1998, p. 15).

Hemos querido señalar, de esta forma, la relación estrecha que une cada una de las representaciones actuales del rostro con elementos simbólicos que registramos desde los orígenes de nuestra cultura. O dicho de otro modo, hemos iniciado nuestra

investigación exponiendo algunos de los elementos simbólicos partiendo desde los sustratos de la cultura, elementos simbólicos de una vigencia notable que hayamos en la producción de obras contemporáneas.

Los residuos de lo sagrado en la pintura contemporánea se dan desde el intento de negación por ser imagen, o por ser únicamente imagen. Aunque en el caso de la pintura, ésta acepta ser cuerpo, materia, volumen y despojo. Es la carne de la imagen, el cuerpo del fantasma que persiste a base de evocación y transmisión. La pintura sobrevive a base de pigmentos encarnados y de lacas que sangran, ante nuestra mirada, como las heridas abiertas del *Ecce Homo*, de Tizio o Prometeo, o desde el desgarramiento de las almas con cuerpo que son torturadas en los cantos del *Inferno* de Dante. El mito persiste, su susurro nos llega a través de la imagen corpórea, de la *imago-corpus*; cuerpo o despojo de lo fantasmagórico. Su *lógos* reúne, pone en común ambos enigmas, mostrándolos a la mirada a través de su vacío.

Conclusiones

Alteridad, reconocimiento e identidad personal, con la poshistoria se produce desde la máquina y por la máquina, alejándose del valor del cara a cara, del *vultus*, del valor simbólico de lo sagrado por el que el hombre afirma su relación con la trascendencia. Si la biomecánica ha escindido el *prósopon* de la identidad, el instinto religioso —o precisamente un instinto artístico-religioso, un instinto artificioso— hace permanecer la creencia de que somos, estamos, nos reconocemos todavía en el rostro que la imagen reproduce. En este sentido, adquirimos consciencia del *pathos*, de la impersonalidad, de aquello que nos hace reconocernos a través de una imagen, de una

transmisión desde el afuera que mantiene todavía el origen de lo sacro en sus diferentes singularidades, las cuales forman parte del origen-matriz de la cultura de Occidente. Si en la biomecánica se anuncia un triunfo positivista, todavía podemos mantener una ética hacia el *otro*; podemos constituirnos, transfigurarnos, metamorfosearnos con la máscara-rostro en la que depositamos nuestra conciencia de sí mismos, momentánea, por un tiempo (días, minutos, segundos) que implica la permanencia en el reconocimiento sin la necesidad de dejar de ser y realizar una acción o empresa individual que nos haga, por paradójico que parezca, la ilusión metafísica a la que Nietzsche llamó *voluntad de voluntad*. Aún en la debacle del ser, todavía existe la lucha por el *prósopon*, en esa hipóstasis, en esa relación que afecta al sujeto con el afuera, lo universal, *katholikós*, resurgiendo de una moral fetichista y de una mirada que todavía es capaz de percibir la transmisión, el *pathos* de una imagen, y aunar en un golpe de vista toda sensación y certeza en un código unitario. Es la transfiguración del *yo* en la multiplicidad de un rostro representado, en la multiplicidad de las edades de un único rostro que se metamorfosea, día a día, frente al espejo, donde se producen los estragos de la muerte y la acción del movimiento, de la transfiguración, la singularidad deviniendo en singularidad. Es el pacto entre el sujeto y la deidad, entre lo sacro y lo profano, lo terrenal: la máscara/rostro implica el movimiento, obligándonos a la tesitura de imprimirnos un carácter y a la vez una alteridad: un ser *otro* para el otro, aún un *yo* que pueda ser nombrado, un sí-mismo que permanece en la raíz *nos* de la primera persona del plural y se despeja en esa pluralidad: *nos-otros*. Un personaje con un rol que aceptaremos o cambiaremos según nuestras necesidades, pero también según nuestras propias responsabilidades.

Quizá no baste con *saber qué se quiere*, sino además estar seguro de ello, es decir, *que se quiere*. Es la fórmula que retorna, con plena vigencia, de la tragedia ática: la figura del héroe, la justicia o *dyké* que formaba parte de la *paideia* en el pueblo ático, que asume su destino, se convierte en él a través del pacto con los dioses y la responsabilidad moral con su pueblo y sus costumbres.

Es quizás, por este motivo, que una teoría estética como la analizada en estas páginas puede retomar, de alguna manera, un nexos con la cultura y nuestros orígenes abriendo posibilidades interpretativas. Lo humano y lo *ahumano* tienden a unirse en sus extremos, y sólo el recurso de la antropología puede servir de guía para reabrir ciertos debates en el seno de las artes. El rostro ha sido aquí objeto de una excusa, la de intentar inscribir la estética de lo apolíneo y lo dionisiaco en el marco del arte contemporáneo, siguiendo ciertas pautas que obligan a retroceder hasta el pensamiento griego que se da en la que fue llamada la era presocrática. De aquellos pensadores sólo quedan fragmentos confusos, pero la tragedia ática de Sófocles y Ésquilo permite indagar en el pensamiento de aquellos griegos, ofreciéndonos la oportunidad de penetrar en la mirada helena y aproximarnos a conceptos como la alteridad y las figuras del *otro*, tan actuales como controvertidas.

Si nuestra hipótesis partía de ciertos retornos de lo sagrado, o lo divino, en base a una vigencia actual del *prósopon* como elemento unitario desde su propia etimología, podemos concluir al respecto que, aunque de forma diametralmente opuesta, estos retornos se dan, no ya tanto en el objeto o el referente representado, y mucho menos en la intención del artista, cuyo valor simbólico ha quedado totalmente anulado u obviado

en la mayoría de los casos; sino quizás, y con mayor inquietud, en la diversidad y multiplicidad de formas que reaparecen ante nuestra mirada y que de alguna manera pueden encontrar una lectura desde la raíz misma de nuestra cultura. La tarea del rostro representado ya no es únicamente el de constituir una serie de rasgos identificables de un individuo concreto, no es exclusivamente y únicamente el icono de la individuación —o de una individuación artificiosa. Ya desde la propia tradición pictórica nos encontramos con el intento de eliminar los límites en la pintura, sus bordes y contornos (Leonardo, Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Goya), hasta encontramos con el interés artístico en los inquietantes trabajos fotográficos, los llamados retratos compuestos, que se realizan a finales del siglo XIX por parte de Sir Francis Galton o Arthur Batut, los cuales han dado lugar a muchas de las investigaciones de diversos artistas visuales, o los originales archivos fotográficos de Medardo Rosso, reproduciendo su obra escultórica tras la artificiosidad del objetivo fotográfico y su manipulación, donde los rostros reproducidos en cera y en yeso se recubren del velo de tinieblas que parecen materializar ectoplasmas; donde la forma se vuelve transitoria y la materia forma parte del espacio y el tiempo atrapado en la imagen.

En este sentido, el rostro representado en el arte contemporáneo parece haber encontrado su mascarada más dionisiaca, pues en cuanto a imagen es apariencia, y la máscara parece ser, de nuevo, parte unitaria del rostro representado. Imágenes de imágenes, las artes hacen brotar las apariencias como en el espejo en el que queda hipnotizado el niño Dionisos. Cabría señalar que esta artificiosidad forma parte, de esta manera, de nuestra tradición clásica y anclada todavía en los orígenes más oscuros, atendiendo a la falta de datos de los que disponemos para elaborar una posible tesis

comparativa entre nuestra contemporaneidad y el pensamiento o la sociedad de la antigua Grecia.

Pero el rostro ha servido para transmitir, de alguna manera u otra, todo tipo de carencias y emociones, de afectos y anhelos de carácter místicos o terrenales, siendo producido como imagen y a su vez como código, como máscara, diverso siempre en su multiplicidad y en la complejidad de establecer un valor simbólico unitario, pues como imagen conlleva en sí la presencia de una metafísica y, en suma, de algo otro que parece estar conectado de alguna manera con nuestra memoria. Esa complejidad, quizás, atiende a nuestro interés por la ambigüedad de las potencias griegas, del politeísmo de aquella sociedad que suponía en ellas figuras múltiples, o de diversos rostros, acostumbrados a sus máscaras que en ocasiones parecen originar el concepto más amplio de la hipóstasis. Así es como hemos intentado dar forma a esta aproximación de la estética apolínea y dionisiaca en un contexto contemporáneo. Atendiendo al rostro como código unitario pero sabiendo, o intuyendo, la hipóstasis que deriva ante la creación diversa y diferente de imágenes y apariencias, la multiplicidad que se da ante el hecho de abordar un tema como el rostro representado. La generalización en el concepto no puede sino dejar intuir aquello que únicamente podemos abarcar, cierta intención de incidir en una teoría estética que pueda recopilar, de alguna manera, cada una de las singularidades que han sido tratadas y, evidentemente, todas aquellas formas artísticas sobre el rostro que no han aparecido en nuestra aproximación.

El futuro del rostro representado está en relación con la diversidad de sus interpretaciones y búsquedas artísticas. También lo está en el valor simbólico que pueda

haber en un contexto que implique ese futuro. En todo caso, garantizar un futuro para una imagen o apariencia dependiendo de si es o no *asignificante* o *asubjetivo*, tal y como afirman Deleuze y Guattari, no deja de ser un condicionante de lo que en ese momento está intentando fraguar la mente del pensador, o los pensadores. Las condiciones actuales demuestran todavía un interés por el amplio espectro de imágenes y variantes del rostro representado. Desde el rostro como retrato o las diversas creaciones a las que hemos llamado rostreadad, por no presentar un vínculo cognitivo de un individuo concreto, y que están en relación con ese algo *otro* el cual, en su multiplicidad, puede evocar las más distintas emociones y significados. El *prósopon*, en definitiva, podría constituir un atlas diverso atendiendo a la multiplicidad en su propia etimología. A modo de un *Atlas Mnemosyne*, solamente la repetición del concepto en sus múltiples contextos en cuanto a imagen y significado, pueden abarcar de un golpe concreto, en un código unitario que es el *prósopon* y no tanto el rostro, o el *vultus* latino, la experiencia estética que se deriva ante *el rostro*.

Acabamos, pues, incidiendo en esa artificiosidad de la tradición, de la manipulación, en ese aspecto nietzscheano de creación de apariencias, de conseguir y crear imágenes de imágenes, de hacer brotar en la multiplicidad de las formas, pues su singularidad y su repetición son ya devenir, *por-venir*. No hacen falta conjunciones artísticas ni creaciones de lugares comunes donde librarse de yugos tradicionales si al final sólo hay sitio para la histeria, la carencia y el vacío; pues esa reformulación de la historia de las artes pasa por un conocimiento del pasado, donde la memoria ya está invocada, es y está implícita, y son los retornos de viejos artificios y nuevas miradas los que convierten a la tarea de las artes en una empresa importante de recuperación y

reconstrucción de nuestra memoria y nuestros códigos, incluso aquellos que están más ocultos. Pues, como en el Oráculo de Delfos, no se trata únicamente de interpretar los hechos, sino de *saber* interpretarlos.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio: *Desnudez*. Barcelona, Anagrama, 2011.

ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

AMORÓS BLASCO, Lorena: *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia, Ad Hoc, 2005.

ARISTÓTELES: *Metafísica*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

BAILLY, Jean-Christophe: *La llamada muda: Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

BAUDRILLARD, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

——— *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Cairós, 1978.

BECKETT, Samuel: *El innombrable*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2012.

——— *Facce. Una storia del volto*. Roma, Carocci Editore, 2014.

BOCKEMÜHL, Michael: *Rembrandt*. Germany, Taschen, 2000.

- BREMMER, Jan N.: *El concepto del alma en la Grecia antigua*. Madrid, Siruela, 2002.
- CASTELLI, Enrico: *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007.
- CLAIR, Jean: *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 1998.
- *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid, Visor, 1999.
- COLLI, Giorgio: *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona, Tusquets, 2009.
- *La sabiduría griega I. Diónisos-Apolo-Eleusis-Orfeo-Museo-Hiperbóreos-Enigma*. Madrid, Editorial Trotta, 1995.
- DANTO, A.C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, 2002.
- DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2009.
- *Rizoma. Introducción*. Valencia, Pre-Textos, 2008.
- *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DELEUZE Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2009.
- DETIENNE, Marcel: *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.
- *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

——— *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Adaba Editores, 2009.

ELIOT, T. S.: *Poesías reunidas, 1909-1962*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

ESQUILO: *Tragedias*. Madrid, Biblioteca Gredos, 2006.

FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2008.

GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2000.

GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*. vol. I. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

——— *Los mitos griegos*. vol. II. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger: *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography*. London, Lund Humphries Publishers, 2001.

HESÍODO: *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

HERTMANS, Stefan: *El silencio de la tragedia: Ensayos*. Valencia, Pre-Textos, 2009.

HOMERO: *Ilíada*. Madrid, Editorial Gredos, 2010.

——— *Odisea*. Madrid, Editorial Gredos, 1993.

JAEGER, Werner: *La teología de los primeros filósofos griegos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

JUNG, Carl Gustav: *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona, Paidós, 2010.

KANE, Joanna: *The Somnambulists. Photographic Portraits from before Photography*. Edinburgh: Dewi Lewis Publishing & National Galleries of Scotland, 2008.

KINGSLEY, Peter: *En los oscuros lugares del saber*. Girona, Ediciones Atlanta, 2010.

KERÉNYI, Karl: *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona, Editorial Herder, 1998.

- KUNDERA, Milan: “El gesto brutal del pintor”, *Bacon. Retratos y Autorretratos*. Madrid, Debate, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Sígueme, 2002.
- LÉVY-STRAUSS, Claude: *Mito y Significado*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- LISTA, Giovanni: *Medardo Rosso. Scultura e fotografia*. Milano, Five Continents Editions, 2004.
- MANN, Thomas: *La montaña mágica*. Barcelona, Edhasa, 1999.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.
- MAS, Salvador: *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*. Madrid, UNED Ediciones, 2003.
- *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- MENKE, Christoph: *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- Eliade, Mircea: *Lo Sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- NANCY, Jean-Luc: *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- *Crepúsculo de los ídolos; o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

- *Fragmentos póstumos*. Madrid, Abada Editores, 2004.
- *Fragmentos póstumos (1869-1874) Vol. I*. Madrid, Tecnos, 2010.
- *Fragmentos póstumos (1882-1885) Vol. III*. Madrid, Tecnos, 2010.
- *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Madrid, Tecnos, 2006.
- *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I y II*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Madrid, Valdemar, 2003.
- *La gaya ciencia*. Madrid, Editorial Edaf, 2002.
- OCAÑA, Enrique: *El Dioniso moderno y la farmacia utópica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.
- OÑATE Y ZUBÍA, Teresa: *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Madrid, Dykinson S.L., 2004.
- OTTO, Walter F.: *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Madrid, Sexto Piso S.L., 2007.
- *Dioniso. Mito y culto*. Madrid, Siruela, 2001.
- PAVESE, Cesare: *Diálogos con Leucó*. Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
- PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego*. Barcelona, El Acantilado, 2005.
- *Máscaras y paradojas*. Barcelona, Edhasa, 2004.
- PLATÓN: *Diálogos. Obra completa*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- ROSSET, Clément: *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, Abada Editores, 2008.
- *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, Marbot Ediciones, 2007.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *Las horas bellas. Escritos sobre cine*. Madrid, Abada Editores, 2015.

SABORIT, José: “La sombra última”, ABC.es Artes & Letras Com. Valenciana, 01-02-2011, [<http://www.abc.es/20110131/local-comunidad-valenciana/abci-sombra-ultima-201101311115.html>].

SÁNCHEZ MECA, Diego: *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid, Editorial Tecnos, 2009. “La sombra última”, ABC.es Artes & Letras Com. Valenciana, 01-02-2011, [<http://www.abc.es/20110131/local-comunidad-valenciana/abci-sombra-ultima-201101311115.html>].

SILVESTER, David: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009.

SIMMEL, George: *Rembrandt: Ensayo de filosofía del arte*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.

——— *El rostro y el retrato*. Madrid, Casimiro Libros, 2011.

SOBCZYK Marek: *De la fatiga de lo visible*. Valencia, Pre-Textos, 2011.

TODOROV, Tzvetan: *¡El arte o la vida! El caso Rembrandt*. Barcelona, Vaso Roto Ediciones, 2010.

VATTIMO, Gianni: *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Península, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre: *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 2009.

——— *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo XXI, 2009.

——— *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa, 2001.

——— *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ed. Ariel, 2001.

——— *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo XXI, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito y Tragedia en la Grecia antigua, Vol.I*. Barcelona, Ed. Paidós, 2002.

——— *Mito y Tragedia en la Grecia antigua, Vol.II*. Barcelona, Ed. Paidós, 2002.

VV.AA.: *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

——— *Juan Muñoz, retrospectiva*. Londres, Tate Publishing, 2008.