

El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)

DIEGO ROMERO DE SOLÍS*

«Trátase aquí de una serie de sueños cuya base común es el vivo deseo de hacer un viaje a Roma».

S. FREUD.

«El poder utiliza el tiempo para hacer sentir su omnipotencia».

R. KAPUSCINSKI

Así como el tiempo refleja el dominio ontológico del Estado (no hay nada comparable al Estado para hacer sentir el peso del tiempo y su voracidad, porque es el Estado el inventor del tiempo, su máscara), la sexualidad hace de espejo de la dialéctica del sometimiento. El sexo es una herida angustiosa, que se abre en la historia, y que no puede cicatrizar. El papel de la sexualidad ha sido reducido casi siempre a la mera reproducción. Sólo una minoría privilegiada ha logrado burlar este destino (de igual modo que sólo otra minoría ha sido y es capaz de dominar y explotar al resto de la sociedad). La maldición que pesa sobre el placer sexual parece estar asociada tanto a las religiones como a una filosofía de la voluntad de poder que entiende la realidad esencialmente como acción y producción, trabajo y dominio, y que se remonta a los propios orígenes de la filosofía y del Estado. Esta herida es más honda, más dolorosa y grave en la mujer. El dolor y la esclavitud constituyen parte esencial de su experiencia en cualquier tiempo y son pocas las que logran escapar a la dificultad o a la desgracia.

Si nos fijamos en la imagen realista de la mujer (cuya conquista seguramente no la hizo el realismo sino más bien el propio Romanticismo en su negación final), si pensamos, por ejemplo, en Madame Bovary o en nuestra Regenta, podremos observar cómo van acentuándose los rasgos débiles y pasivos hasta dibujar una maldita cicatriz en sus rostros acosados por la frustración y el tiempo. La mentalidad sobresaliente entre las clases altas y medias a lo largo de la segunda mitad del XIX alimentó sin ningún escrúpulo, antes bien con entusiasmo, la creencia en la fortaleza del hombre y en la debilidad de la mujer (el hombre, por así decir, se identifica con el Estado y se concibe hecho a imagen y semejanza de Dios). Si la mujer era una persona normal, es decir, educada, sometida, no habría de tener sexualidad, ni, por lo mismo, fuerza, vida, por lo que, en consecuencia, su imagen tendría que ser representada con rasgos frágiles y enfermizos. Cuando, por el contrario, se le reconocía su propia sexualidad, entonces la mujer adoptaba rasgos repugnantes, los propios del vicio, de la lascivia, de la prostitución y de los bajos instintos. La culpa de Eva se hace símbolo de una maldición en la cultura occidental y marca todo nuestro cuerpo colectivo y, sobre todo, el alma de la mujer.

Hay un mito, y una imagen, verdaderamente significativa a este respecto: la del vampiro, la de

* Dirección para correspondencia: Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía. Avda. San Francisco Javier s/n. 41005 Sevilla.

Nosferatu. *Drácula*, la novela de Bram Stoker, publicada en 1897, es reveladora de la sexualidad femenina de aquel fin de siglo y de su singular relación con el tiempo. El vampiro simboliza lo irracional, lo demoníaco, las fuerzas del pecado que se identifican de una u otra manera con lo femenino. Drácula es un hombre, pero se mueve en un mundo de mujeres, el universo culpable de Eva, en el que el progreso y la involución están siempre presentes, en tensión, mundos que se contradicen, que se niegan el uno al otro. Drácula es la bestia, el sátiro, cuya incapacidad para controlar sus propios deseos apenas es disimulada por sus aires aristocráticos, como señala Dijkstra¹. Un demonio que, como símbolo de lo irracional y primitivo, ha de proceder de la Europa oriental, representación de lo misterioso y de lo salvaje, de lo que hoy podemos llamar tercer mundo, subdesarrollo, pobreza, marginalidad, el extranjero sospechoso, el emigrante, lo que negamos y que de alguna manera proyecta lo que de ningún modo queremos reconocer en nosotros mismos (la xenofobia, el mito del bárbaro, la agresividad, el racismo, el lado oscuro y violento). El viaje al Este es ir atrás, a ese origen extraño, que está oculto, que es diabólico, que no se conoce. Drácula, en este sentido, personifica el pasado remoto de la evolución, alguien que se alimenta de la sangre de mujeres jóvenes y atractivas, que la necesita para mantenerse vivo, para seguir siendo inmortal, como un dios sanguinario que demanda incesantemente sacrificios humanos, y la voluntad de que este horror sagrado se perpetúe en la sangre fresca, virgen, civilizada de las jóvenes inglesas. La regresión y un cierto evolucionismo parecen ser los ejes fundamentales de la novela de Stoker, pero es la mujer la que se lleva la peor parte, la que pertenece a la horda. Eva es el pasado y está en cada hembra, como amenaza de la memoria salvaje. Las auténticas víctimas de la novela, como subraya Dijkstra, son las mujeres, ya que los hombres son sólo simples enemigos. Drácula, un monstruo sediento, lúbrico, regresivo, perverso, marcha a Inglaterra y pone a prueba nada menos que a la mujer británica en su propio ambiente puritano, en el mismo corazón del Imperio. Las dos mujeres protagonistas de la novela, Lucy y Mina, en las que el conde pone sus ojos sanguinolentos, representan el éxito y el fracaso de los intentos del hombre moderno por llevar a la mujer al mundo civilizado, de sacarla del tiempo mítico y situarla en su propia época (como si el tiempo no hubiera existido para la mujer y todo su pasado no fuera otra cosa que sometimiento). Lucy personifica la sexualidad femenina, su fuerza, su amenaza; es la imagen de la nueva mujer que asoma tímidamente en el tiempo histórico, la mujer moderna, la mujer liberada, que es temida, la devoradora de hombres. En un momento determinado de la novela la transgresión de la moral victoriana se hace tan audaz que incluso Lucy se permite reconocer, medio en broma, sus instintos poliándricos (instintos que, parece insinuarse, son propios de la naturaleza sexual de la mujer y que hay que negar en nombre de los valores de la civilización). Lucy trata de controlar su sexualidad, de reprimir sus tendencias poliándricas, reflexivamente las rechaza, pero es incapaz de llevar a cabo sus buenas intenciones. La conducta de Lucy es perversa y por ello ha de ser considerada enferma en la propia novela, es decir, en el ambiente social en el que se desenvuelve y que es intransigente con la heterodoxia del deseo. El tiempo ideológico no suele ser el tiempo utópico del placer. Lucy, al no ser honesta, se convierte en una perfecta víctima de Drácula, y tanto su vida como su voluntad, en la medida que es deseo, pertenecerán al vampiro. Drácula simboliza el ansia de vivir pero como inversión de las fuerzas psíquicas, como lucha contra uno mismo. La mujer fácil ha de ser presa de los hombres, de su mundo, de su desprecio y transformación en mercancía. El desarrollo industrial en Inglaterra llevó a miles de mujeres a la prostitución, en una especie de

1 Dijkstra, B.: *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Oxford University Press, 1986 (véanse especialmente las páginas 333-351). Cito la edición «paperback». Hay traducción española. V. también Stoker, Bram: *Drácula*, edición de José Antonio Molina Foix. Madrid, Cátedra, 1993.

encadenamiento terrible, diabólico, y todo ello ante la moral puritana con su riguroso discurso edificante. Drácula es la sed del dinero, el apetito que jamás puede satisfacerse, la incapacidad de control, rasgos definidores del capitalismo sobre todo en sus comienzos. Drácula es la revolución industrial, la entrada negra en la ciudad, el abandono del campo, el olvido de las raíces y de la concepción del tiempo familiar, la miseria y la explotación económica y sexual. Una culpa que exige, por lo mismo, la aparente, por retórica, negación moral. La mujer no tiene, por tanto, sexualidad y las prostitutas, un ejército que acompaña a la revolución industrial, son como un rebaño preso del demonio. Drácula es un aristócrata, pero no británico sino de la Europa bárbara, salvaje, agrícola, boscosa. Y Lucy, como dice Dijkstra, es un personaje creado para demostrar cómo las tendencias poliándricas de la mujer conducen al hombre a la bestia primitiva.

La novela señala la oposición entre cultura y regresión. El tiempo es evolución o involución, masculino o femenino. Drácula, como símbolo de un inconsciente colectivo, de una temporalidad reprimida y de un Estado bárbaro, necesita de la sangre, representación paradójica, por otra parte, de todos los valores solidarios: el fuego, el calor, la vida, el sol, y todos aquellos que tienen que ver con lo bello, lo elevado, lo noble y generoso. La pobre Lucy, debilitada por los ataques del conde, tiene que someterse a repetidas transfusiones de sangre con sus abnegados pretendientes. Stoker no deja la menor duda acerca del hecho de que estas transfusiones deben ser equiparadas a las uniones sexuales entre Lucy y sus donantes, quienes sacrifican su esencia masculina, mientras Drácula continúa su banquete. Al final, Lucy se ha convertido en un monstruo, lujurioso y criminal. Arthur, su auténtico prometido, que es el encargado de convertirla en una mujer normal gracias al matrimonio, le clava la consabida estaca en presencia de los otros. El falo puede dañar, pero en este caso mata en nombre de los valores, en nombre de lo masculino, de la moral y del tiempo. Lucy está muerta, pero lo masculino también salva, por lo que de momento puede volver a su estado normal y reconquistar su belleza, su pureza y dulzura. Su rostro se ha iluminado otra vez en nombre de la civilización y puede entonces brotar la imagen estética del ideal victoriano: la mujer muerta, el animal sexual muerto, la mujer sin cuerpo, sin derechos políticos, tal vez representación de las legiones de marginadas y prostitutas de la sociedad industrial decimonónica. Hay otro aspecto que subraya Dijkstra y que lo traigo a colación por su interés, por su sugerencia. La novela de Stoker no refleja un mundo irreal, fantástico, fuera del tiempo, como las adaptaciones cinematográficas nos han hecho ver. El mundo de Stoker, por el contrario, toma para sí, con verdadero entusiasmo, el progreso, el desarrollo científico, los nuevos avances tecnológicos, la seducción de la ciencia. Los personajes de la novela utilizan siempre los últimos inventos. El Dr. Seward usa un fonógrafo en el que graba su diario. Van Helsing, un filósofo que encarna la unidad entre ciencia y espíritu, un positivista enemigo de Drácula, es capaz de hacer transfusiones de sangre, entonces sólo practicadas por la vanguardia de la medicina, y como hombre moderno viaja con frecuencia entre Inglaterra y Holanda. Mina, la otra protagonista, es un verdadero prodigio escribiendo a máquina, y destinada a ser la esposa fiel de Harker, la única esposa (¿qué mejor ideal masculino?), culmina su ejemplar entrega al ejercer también como su eficiente secretaria personal. El hombre moderno quiere una compañera competente y práctica. Mina, aunque moderna, se ríe de las pretensiones feministas. Mina es asexuada, una perfecta enfermera, valorada por todos los hombres de la novela como una mujer maravillosa (¿por qué el mecanismo de la represión estará siempre tan inclinado por la apariencia sublime?). Pero la mujer, por el mero hecho de serlo, es siempre sospechosa, y nos trae el recuerdo primitivo, el deseo, la duda de una Eva criminal. Acaso por ello tenga Mina que ser también víctima de Drácula, pero será salvada al final de la aventura, no sin antes mostrarnos el peligro de su naturaleza salvaje, la condición de mujer, su naturaleza brutal, y de que seamos

III

La obra de Gustav Klimt también refleja la temporalidad sinuosa de Lucy, su vagina dentada. Pero ha cambiado de nombre y ahora se llama Judith, otra Salomé primitiva, bíblica, dispuesta a imponer su deseo. El miedo a la mujer se hace ahora más evidente por cuanto más expresivo. Esta clase de miedo es como una leyenda que acosa la memoria de los hombres, que retumba en los textos sagrados. El miedo a la mujer, como sugiere Delumeau⁴, va más allá del miedo a la castración, de la supuesta envidia de la mujer por el pene del hombre. Acaso este deseo del pene pueda ser un concepto sin fundamento, un concepto introducido subrepticamente en la teoría psicoanalítica por el propio fantasma de la superioridad masculina. El hombre se define como apolíneo y racional por oposición a la mujer, dionisíaca e instintiva, mas se siente inseguro. La mujer lo quiere héroe, pero trata de retenerlo. Si el hombre obedece, entonces la mujer lo rechaza, lo desprecia. La mujer es "el santuario de lo extraño", el comportamiento contradictorio, el misterio de la maternidad. «Misterio de la maternidad —escribe Delumeau—, pero más ampliamente todavía misterio de la fisiología femenina ligada a las lunaciones. Atraído por la mujer, el otro sexo se siente asimismo rechazado por el flujo menstrual, los olores, las secreciones de su compañera, el líquido amniótico, las expulsiones del parto. Es de sobra conocida la constatación humillada de san Agustín: *inter urinam et faeces nascimur*. Esta repulsión y otras semejantes han engendrado en el curso de las edades, y de un extremo a otro del planeta, múltiples prohibiciones. La mujer que tenía sus reglas era tenida por peligrosa e impura. Amenazaba con aportar toda clase de males. Había, pues, que alejarla. Esta impureza nociva se extendía a la parturienta misma, hasta el punto de que después del nacimiento debía reconciliarse con la sociedad mediante un rito purificador. A pesar de ello, en muchas civilizaciones se ha considerado a la mujer como un ser fundamentalmente impuro, al que se alejaba de ciertos cultos, a quien se le negaban muchos sacerdocios y al que, por regla general, le estaba prohibido tocar las armas. La repulsión respecto al «segundo sexo» estaba reforzada por el espectáculo de la decrepitud de un ser más cercano que el hombre a la materia y, por lo tanto, más rápida y visiblemente «percedero» que el que pretendía encarnar el espíritu. De ahí la permanencia y la antigüedad del tema iconográfico y literario de la mujer aparentemente complaciente, pero cuyos huesos, senos o vientre son ya podredumbre»⁵.

Klimt parece consciente de esta amenaza, de la mujer convertida en fuerza enemiga, acaso expresión del propio mito que late en el corazón de la cultura de fin de siglo. El famoso *Friso Beethoven* dibuja este miedo a la mujer, en donde las representaciones femeninas adquieren rasgos monstruosos y amenazan con la destrucción y la muerte. Lucy está entre estas figuras atormentadas, llenas de fuerza sexual, y que sin duda representan la desenfrenada naturaleza de la mujer, su instinto, su sexualidad, su llamada primitiva de libertad y placer. La liberación del hombre sólo parece poder alcanzarse apartándose de la mujer, dominándose a sí mismo, recuperando la autoridad amenazada, recomponiendo el tiempo. «Esta ambigüedad fundamental de la mujer que da la vida y anuncia la muerte —continúa Delumeau— ha sido sentida a lo largo de los siglos y expresada, sobre todo, por el culto de las diosas-madres. La tierra madre es el vientre nutricio, pero también el reino de los difuntos bajo el suelo o en el agua profunda. Ella es cáliz de vida y de muerte. Es como esas urnas cretenses que contenían el agua, el vino y el grano, y también las cenizas de los difuntos»⁶. En muchas civilizaciones los cuidados a los

4 Delumeau, J.: *El miedo en Occidente*. Trad. de Mauro Armiño, revisada por Fco. Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus, 1989 (p. 472).

5 Delumeau, op. cit. (pp. 473-474).

6 *ibid.* (p. 474).

muertos y los rituales funerarios son responsabilidades de las mujeres. La mujer parece estar más ligada al ciclo del eterno retorno, a la lucha constante entre la vida y la muerte, al tiempo más allá de la autoridad, del Estado, más vinculada al tiempo real y acaso menos al ideológico, a ese tiempo represivo que ensombrece siempre, en cada edad, en cada región y cultura, la huella humana, su espíritu. La mujer crea y destruye. Hay muchas diosas de la muerte, porque hay muchos sueños de libertad, porque el tiempo se identifica demasiado con la pesadilla, con la amenaza del poder. «Detrás de las acusaciones dirigidas en los siglos XV-XVIII contra tantas brujas que se suponía habían matado niños para ofrecerlos a Satán, se encontraba, en el inconsciente, ese temor sin edad al demonio hembra asesino de los recién nacidos. La diosa hindú Kali, madre del mundo, es, sin duda, la representación más grandiosa que los hombres hayan forjado de la mujer a la vez destructora y creadora. Hermosa y sedienta de sangre, es la diosa «peligrosa» a la que hay que sacrificar todos los años millares de animales. Es el principio materno ciego que impulsa el ciclo de renovación. Provoca la explosión de la vida. Pero al mismo tiempo difunde ciegamente las pestes, el hambre, las guerras, el polvo y el calor abrumador. A la sanguinaria Kali respondían en cierta forma, en las mentalidades helénicas, las Amazonas, «devoradoras» de carne humana; las Parcas, que cortaban el hilo de la vida; las Erinias «espantosas», «locas» y «vengadoras», tan terribles que los griegos no se atrevían a pronunciar su nombre. La *Dulle griet*, «Margot la rabiosa», de Brueghel, ¿no expresa acaso, a su vez, el temor masculino ante el ciego desencadenamiento femenino?»⁷. Un miedo intenso, irracional, acompaña al hombre, le sigue pegado a su sombra, el miedo a ser castrado. Se han encontrado entre los indios de América del Norte más de trescientas versiones del mito de la *vagina dentata*. En la India el mismo mito aparece con una variante: los dientes de la vagina se transforman en serpientes. El miedo a la mujer está en el origen de nuestra cultura, en la Gorgona, en cada culebra que defiende y ataca, y late en el corazón masculino, en su inconsciente colectivo, para al final transformarse socialmente, políticamente, en desprecio a la mujer, en la sombra lasciva de Lucy. Todo el inmenso horror que se produce en la Europa del racionalismo, con la persecución y matanzas de brujas, toda esa pesadilla incomprensible que va más allá de cualquier explicación (un fenómeno que, poco tratado y acaso trivializado inconscientemente por los estudiosos, sugiere la propia barbarie del racionalismo, la ocultación en la que se mueve, su naturaleza profundamente hipócrita, su enmascaramiento y cinismo) revela el miedo ancestral a la mujer y explica por qué brotan esos personajes literarios, hasta cierto punto de segundo orden, como el conde Drácula y la propia Lucy⁸.

Cuando Freud gestaba *La interpretación de los sueños* (1900), esa obra tan literaria, aunque con pretensiones científicas, de memoria romántica, tan singular e influyente, Stoker, casi al mismo tiempo, concebía a Drácula, el siniestro personaje de su novela. El deseo insatisfecho, lo reprimido, el origen, la sombra de Edipo, el hermano animal, la etiología del comportamiento fallido, todo este universo sorprendente amenaza a la conciencia interesada y despierta esperanzas para determinados sufrimientos, para los fantasmas de la conciencia y sus conflictos. El tiempo no existe en el sueño, no existe en el inconsciente ni en la imaginación. La realidad es la que lo trae con su principio práctico y autoritario, y empuja al placer, como si fuera un delincuente, a ser aniquilado en la cárcel del tiempo. Klimt, en la misma época, tal vez vivía bajo la misma tensión, encabezando un grupo de artistas rebeldes y enfrentándose acaso al mismo secreto⁹. Era el líder de la *Secession*, el movimien-

7 *ibid.* (p. 475).

8 *ibid.* (pp. 475-476). Sobre el tema de la mujer como agente demoníaco (pp. 471-532). Sobre la representación de la brujería (pp. 563-600).

9 V. Schorske, C. E.: *Viena Fin-de-Siècle*. Trad. de Iris Menéndez. Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (pp. 192 y ss.).

to artístico austríaco equivalente al *Art Nouveau*, que ansiaba expresar una nueva relación entre conciencia y forma visual, entre arte y sexualidad. El sugerente lema de este movimiento era *a la época su arte y al arte su libertad*. La obra de Klimt es la voluntad que afirma, a través de la mediación artística y de su renovado lenguaje, la sexualidad femenina, su deseo de ser cuerpo propio e independiente, emancipado del horror de su historia y mirando hacia el futuro. ¿Habría algo más reprimido, más negado, más humillado, más mancillado y torturado que el cuerpo de la mujer? ¿Habría mayor pesadilla que el relato que fuera capaz de reconstruir la inmensa violación a la que ha sido sometida? ¿Habría acaso mayor denuncia del poder diabólico del Estado que su constante represión sobre la mujer, sobre su cuerpo? El Saturno de Goya devora el cuerpo de una mujer. No es una simple anécdota sino un símbolo que hay que reconocer. Atenea, restaurada por Goya, persiste en la maja, en su mirada equívoca, deseante, en su cuerpo abierto, consciente de su carnalidad, y llega a Klimt. La Atenea fálica sostiene su identidad en este recuerdo, en aquellos ojos rebeldes que iluminan el tiempo, que hacen comprender que también el tiempo no existe para el arte, que lo vence en cada instante de ucronía. Atenea es la llamada al placer, pero a un placer que es sexualidad y pensamiento, espíritu y carne. La libertad de Eros es por eso en verdad peligrosa, porque no tiene nada que ver con una sexualidad bárbara, con una sexualidad sugerida por el poder o por el vaciamiento del alma. Eros es un principio espiritual, es decir, carnal, lleno de deseo, pero también lleno de pensamiento, dionisiaco mas también apolíneo, subjetivo e individual, pero también colectivo, social. La libertad de Eros es una llamada inconsciente y consciente, histórica y atemporal. No hay Eros sin sensibilidad, no lo hay sin la intuición del amor fraterno y sin la llamada de la pasión, del temblor de la carne. El dibujo de 1898, carboncillo, lápiz, tinta china y pincel, se transforma al año siguiente, como dice Schorske, en un óleo sobre lienzo rebosante de erotismo. Grecia resultaba ser un medio para descubrir la vida instintiva que la tradición había reprimido. Klimt retorna a los símbolos y se alimenta de las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche. El positivismo tiene que ser puesto en duda en la crisis de la razón de fin de siglo. Klimt, en consecuencia, distorsiona de un modo subversivo la iconografía antigua. La *Nuda veritas* ha cambiado de pronto. No es ya, dice Schorske, una niña bidimensional sino una mujer proporcionada, sexualmente atractiva, con el vello púbico de un rojo llameante. Ahora es la *Vera nuditas*¹⁰.

La silueta de la mujer del paisaje finisecular sugiere el crepúsculo del absoluto masculino y de su dialéctica represiva. De manera especial, cuando amenaza, cuando inquieta como pez dorado, como serpiente acuática, como masturbación religiosa, como lesbianismo. El círculo autoerótico de Diana, la afirmación de un erotismo que comienza y termina en la misma mujer, está manifiestamente en contra de una historia que la ha hecho perversa, bruja, esclava, inferior y lasciva. Judith tiene que amenazar y mostrarnos al mismo tiempo otra manera de relacionarnos con nosotros mismos. Acaso el artista, en cuanto hombre, no pueda nunca dejar de mostrar su falo, incluso cuando imagina al eros femenino (pienso en el singular cuadro de Courbet, en el que dos mujeres duermen abrazadas, después tal vez de satisfacer sus apetitos, un amor que acaso esconda y revele el deseo masculino, el deseo del pintor o del cliente). La libido masculina está en la sonrisa de Judith, en su rostro, en sus manos, pero también su muerte, la amenaza de castración, aunque en este caso sea una hermosa imagen pletórica de ambigüedad. El sentido común no suele ser un buen compañero de la experiencia estética, pero mucho menos lo es el simple impacto, el capricho de la imagen. El pensamiento, la sabiduría, parte de la imagen, de acertar en la mirada, de no ser engañado. El erotismo de Klimt, una vez expresado como lluvia de oro, se va disolviendo, lejos de la pornografía, en una exigencia de trascendencia, de pensamiento, de energía, como en la quinta

10 Schorske, op. cit. (pp. 236 y ss.).

sinfonía de Mahler. La mujer, su belleza húmeda, expresa en las líneas del cuerpo, en los movimientos musicales de las manos, en la tensión de los huesos, en las piernas entreabiertas, en sus propias caricias, el sentimiento de un intenso dolor, de la condición trágica de los ladrones de fuego, de los condenados a adentrarse en el pozo sagrado de las almas. El famoso *adagietto* es placer del espíritu y trascendencia del cuerpo, carnalidad y pensamiento estremecido.

Klimt recibió de la administración pública en 1894 el encargo de pintar el techo del aula magna de la nueva universidad con diferentes alegorías. El tema elegido para los *Cuadros de las Facultades* era el triunfo de la luz sobre las tinieblas, una apoteosis de la ciencia y de su importancia en la sociedad. La respuesta artística de Klimt resultó difícil de aceptar para el claustro universitario. En efecto, *Filosofía*, la primera de las obras, presenta, dice Schorske, un espectáculo a la manera de un *theatrum mundi* de la tradición barroca, pero mientras éste estaba dividido en cielo, tierra e infierno, la pintura de Klimt muestra una tierra que está desapareciendo, disuelta en las dos esferas restantes. Los cuerpos parecen ir a la deriva, como si flotaran, con un ritmo lento y bajo una perspectiva fantasmagórica. Una esfinge marca el horizonte de las estrellas como si representara a la conciencia envuelta en una especie de onírica oscuridad. La vida humana no es otra cosa, en el fondo, que nada, pensaba Schopenhauer, y aquello que se rebela en nosotros contra semejante desaparecer, no es otra cosa que la voluntad de vivir, la esencia del hombre y del propio universo. No somos más que voluntad, deseo, fustigados siempre por la lucha, por la lujuria del tiempo, vueltos a nuestras pequeñas ambiciones y obsesionados con sus logros, llenos de temor ni siquiera podemos descansar. Sólo la renuncia, la calma, la serenidad, como esos cuadros del Renacimiento, como esos personajes pintados por Rafael o Correggio, que parecen estar escuchando la música del mundo verdadero, la música que entrelaza microcosmos y macrocosmos, la melodía que borra el tiempo, nos podrá devolver la felicidad de la contemplación. Este final de siglo ya no es capaz de escuchar la sinfonía pitagórica ni ver la luz interior que ilumina lo que no existe. El espejo de la razón refleja ahora una esfinge misteriosa, acaso sin significado, y una mujer oculta, de ojos abiertos e inteligentes que, como un apuntador, se ha dado la vuelta para indicarnos el drama cósmico. La visión del universo de Klimt es la de Schopenhauer, el mundo como voluntad sorda y ciega, acaso también un mundo misógino, energía fatal en un camino interminable de nacimiento, amor, muerte, y carente de sentido¹¹.

Klimt volvió a enfrentarse con la cultura del progreso científico en *Medicina*, terrible visión en la que la humanidad aparece en una actitud pasiva ante el fluir del destino, un espectáculo en el que reina el dolor y la desesperación. El esqueleto de la muerte puede distinguirse en la parte superior de la alegoría y determina, por así decir, la estructura dantesca de cuerpos que sufren en silencio. En la parte inferior, hacia el centro, brota una figura andrógina, que mira al espectador de frente, con orgullo. Es Higía que con su cruda verdad parece obligarnos a aceptar esa vorágine de cuerpos, esa humanidad perdida en el espacio, flotando, ajenos unos cuerpos a otros. ¿Acaso proclama Higía, como sugiere Schorske, la ambigüedad de nuestra vida biológica? La leyenda la considera hermana de Esculapio, nacida serpiente en el pantano telúrico. La serpiente es una hierofanía de lo sagrado natural, no espiritual sino material. «En el mundo diurno surge como un fantasma palpable, pero que se desliza entre los dedos, como se desliza a través del tiempo contable, del espacio medible y de las reglas de lo razonable, para refugiarse en el mundo de abajo, del que proviene, y donde se la imagina, intemporal, permanente e inmóvil en su plenitud»¹². La serpiente visible no es más que

11 Schorske, *ibid.* Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de E. Ovejero Maury. Buenos Aires, El Ateneo, 1950 (vol. I, pp. 647-648).

12 V. *Diccionario de los símbolos*, voz «serpiente».

una breve encarnación de la serpiente invisible, abstracta, atemporal, dueña de la naturaleza, representación dialéctica de la vida y de la muerte; es medicina; es macho y hembra. El fin de siglo es también bisexual; es homosexual y hermafrodita. Higía, una representación antropomórfica de la muerte, ofrece a la misma muerte la copa de Leteo, para que beba su líquido primordial. Klimt puede así proclamar la unidad de la vida y de la muerte, la propia ficción del tiempo y la uniformidad que produce el miedo. La acusadora presencia de Higía vuelve a aparecer en *Jurisprudencia*, la tercera de las alegorías. La figura central es una víctima ante la ley, indefensa, humillada. Hay un mundo superior y otro inferior: en el primero, alejado de nosotros, se encuentran las figuras alegóricas de la Verdad, la Justicia y la Ley, pero es un mundo falso, oficial. Desde un punto de vista iconográfico, son, según Schorske, las hermanas de Higía, que nos abandonan al reino del terror, que nos recuerdan que no hay justicia sino abuso, barbarie, víctimas. El castigo lo es todo y la angustia de castración domina la escena. El culpable, pasivo, deprimido e impotente parece estar en manos de una especie de pulpo con forma de útero. Las furias que presiden la ejecución son las *femmes fatales* del fin de siglo, las antiguas ménades griegas convertidas ahora en movimientos de fantasía sexual¹³. ¿Por qué este contraste, esta hiriente contradicción entre la víctima y el deseo sexual? ¿Por qué el poder, a menudo, piensa el tiempo como un ejercicio de sadismo, como un canal que escupe sangre y ángeles caídos?

«Brilla en el corral blanca la luna otoñal.
Fantásticas sombras el alero desata.
En vacías ventanas un silencio total.
Salen entonces suavemente las ratas

y aquí y allá silban saltarinas
y un horrible efluvio vocal
las husmea desde las letrinas
donde la luna riela fantasmal

y chillan de ansia demencial
y casa y granero corretean,
repletos de fruto y cereal.
Cierzos en lo oscuro lloriquean»¹⁴.

IV

El motivo modernista de la fertilidad y la obsesión de Klimt por una sexualidad femenina autosuficiente se unen para luchar contra Tánatos. Sería suficiente comparar los espectáculos descritos en las líneas anteriores con los maravillosos dibujos de mujeres desnudas entregadas a su propio placer. La masturbación femenina se convierte en símbolo de las revoluciones del cuerpo, que se aproximan, y que ya entonces es un objetivo a conquistar por algunos artistas y escritores. La defensa del cuerpo es una nueva teología en donde religión y erotismo se unen a la búsqueda de las libertades, del vínculo sagrado entre las ideas y las sensaciones, entre la carne y los dulces

13 Schorske, *ibid.*

14 Trakl, Georg.: poema «Las ratas» en *Obras Completas*. Edición y traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid, Editorial Trotta, 1994 (pp. 83-84).

demonios. Acaso en la misma antesala estamos todavía (a las puertas del deseo, en el umbral del sueño despierto) a pesar del largo recorrido, del inmenso dolor dejado en el camino, abandonada la intuición como un fardo para siempre. Pero el poeta encuentra el bulto en cualquier cuneta de la vida y lo recoge con su tiempo espiritual atrapado. La mucha suciedad tapa las manchas de las heridas y aunque la arpillera está rota no escapa todavía el alma. ¿Qué tiempo es éste que el poeta halla en el asfalto, en la autovía siniestra de la muerte? Un libro interminable de horas que trata sobre el miedo a la mujer, sobre su misterio arcano, sobre la duplicidad de Eva y la serpiente. Este miedo, que es la actual prehistoria, escupido por la culebra, todo lo salpica de veneno. Así persuade este instante oscuro, como un viento del norte, como el galope de las ratas. Picasso en *Les demoiselles d'Avignon* pensó incluir en el cuadro a un hombre llevando una calavera. Esta vez la muerte se encuentra en un burdel filosófico y acaso ya no se refiere al miedo a la sífilis sino a su reflejo en el espejo de la misma filosofía. La muerte del tiempo racionalista, positivo, de la voluntad de poder, tal vez pueda estar en esta ausencia, como metáfora negativa. Ahora, de pronto, son todo mujeres, todo cuerpos de hembras, desconstruidos, transformados en figuras geométricas y en un deseo que rompe el himen masculino.

La mirada de la maja preside en todo momento, como un recuerdo obsesivo, el peligroso camino de los instintos, la aventura de la libertad y las amenazas del inconsciente. La perversión de la mujer, la vagina dentada, devuelve, como en un espejo, esta misma imagen del hombre, preso de la duda, de la incertidumbre, y del poder del tiempo. La culpa se esconde detrás del olvido y allí el poder encuentra su alimento perenne. Las sociedades autoritarias buscan su justificación en identidades irracionales que, a veces, son emblemas oscurantistas, pero, las más, reducciones brutales, llamamientos a la muerte, al asesinato. El hombre es, entonces, el animal que huele la sangre, como el diablo que habitaba la Europa primitiva, y que ahora, civilizado, pasea por Viena, París o Londres, y bebe sangre de buey en vez de leche o vino. ¿Será un presagio de las guerras que vienen y de las dictaduras que asolarán Europa? Hay una obra de Joseph-Ferdinand Gueldry¹⁵, expuesta en el Salón de los Artistas Franceses de París en 1898, *Los bebedores de sangre*, en el que un grupo de personas, seguramente se trata de tísicos, se encuentran en un matadero. En primer término, sus encargados, como extraños camareros, ofrecen una copa de sangre fresca a una mujer que se agacha para cogerla. En segundo término, un caballero ofrece otra copa a una asustada señorita. En el suelo, yace un buey. El espacio del cuadro muestra toda la horrorosa normalidad de esta situación. El agua y el vino se convierten en sangre. El mundo apesta a muerte sagrada. El tema de la pintura respondía, al parecer, a una teoría médica de la época, cuya tesis era que la anemia, especialmente la anemia femenina, una auténtica plaga en la clase media de la época, se podía curar bebiendo la sangre fresca de los animales. Los mataderos se convirtieron en todas partes en lugares de obligada visita de gente enferma o simplemente aficionada a la sangre de buey. El cuadro debió de causar sensación. ¿Acaso este interés, más allá de las modas científicas, está relacionado con la imagen del vampiro? El vampiro femenino se convierte en un lugar común en este final de siglo. ¿No enlazará esta imagen con la tendencia de la cultura europea desde la Edad Media a considerar a la mujer como un ser predestinado al mal? La caza de brujas que se desencadenó en la Europa racionalista sigue siendo incomprensible (como si este escándalo envolviera o hiciera sospechosa a la filosofía que ha sostenido al propio racionalismo). El poder está detrás de esta sombra alargada, de esta pesadilla que se repite con insania incomparable en pleno siglo XX. El poder define lo que es delito y el tiempo no elimina la sombra. No había esperanza en los campos de exterminio. El tiempo

15 Dijkstra, op. cit. (pp. 337-338).

estaba identificado con el poder, con el crimen, con la muerte; era pesadilla, pura hoguera de espantos. El tiempo unió todos los fuegos, todas las muertes, todos los poderes de la violencia. El tiempo se hizo carne.

«Presta al espíritu tu llama, ardiente
 (ensombrecimiento;
 suspirando emerge la cabeza en medianoche,
 en la colina verdeante de primavera; donde ha
 (tiempo
 sangró un manso cordero, que dolores profundos
 soportó; pero sigue el Oscuro la sombra
 del mal, o levanta las húmedas alas
 a la dorada rodaja del sol y le estremece
 un toque de campana el pecho de dolor desgarrado,
 indómita esperanza, las tinieblas de una caída
 (flameante»¹⁶.

V

El final del siglo XIX presagia por sus miedos, por sus fobias, la revolución de lo femenino, su irrupción, uno de los fenómenos más sorprendentes y más característicos de nuestra época, inspirado en el descubrimiento de su propia sexualidad, en la autoconciencia del placer (hecho posible por el control de la natalidad y la liberación social de la mujer a través del trabajo emancipador). El placer femenino pertenecía a un tiempo mítico, a una concepción del tiempo sagrado. El control de la propia reproducción atenta directamente contra esta representación del tiempo. El tiempo de la mujer ya no es sagrado sino profano. Ahora tiene su propio dominio, su propia carne, su propio cuerpo. La lucha de la mujer contra la despenalización del aborto contempla la defensa de la vida en sí misma, en su carne, de la que quiere sentirse dueña y responsable, de su interior y de su exterior, de su fecundidad: se hace un objetivo personal y público. La imagen femenina, débil y pasiva, dispuesta a la entrega al vampiro, al hombre, al Estado, es sustituida por la imagen sexual y políticamente activa de la mujer. El arte había reflejado la identidad entre mujer y culpa, entre mujer, placer sexual y muerte, porque seguía los imperativos religiosos o morales que regían en la sociedad. La sexualidad de la mujer emerge en el final de siglo como un proyecto de liberación. La mujer es creadora de su propia sexualidad, es masculina y femenina, es activa y es capaz de concebir al hombre (o a la mujer) como un cuerpo que hay que seducir, dominar, someter, y al mismo tiempo, comprenderlo, amarlo, liberarlo de su deseo, de su ambigüedad, de su tensión nerviosa, de su fobia a la carne. La mujer se traviste e invita al hombre a que juegue, a que se haga femenino. Todo está permitido en el amor, en el deseo, siempre que haya un diálogo interno, el abrazo de una violencia consentida, la experiencia de la carne transformada, del placer intacto. El espíritu, como la libertad, pertenece al placer, a la imaginación. Ahora, en nuestro final de siglo, la naturaleza es carne, la palabra carne, lo mismo que el espíritu. El cuerpo de la mujer proclama su triunfo (¿será un nuevo espejismo?) y se abre el espacio de la utopía. Lo femenino parece arrastrar en su corriente al viejo Cronos e intuye la nueva unidad de lo apolíneo y lo

16 Trakl, G.: poema «A Lucifer». (Tercera versión) en *op. cit.* (pp. 241-242).

dionisíaco. El mito vuelve a repetirse como tragedia y se enfrenta a la comedia del poder. La carne resucita, pero la pandemia amenaza a todos los cuerpos. El ser como producción, como máquina gigantesca que se arrastra y que levanta una nube infinita de polvo, que agota a la naturaleza y al hombre, acaso algún día perciba la música callada de una tierra brillante, húmeda. El ser es la carne, el miedo a la carne.

Sevilla, septiembre de 1997