

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

GRADO
CURSO 2014-2015

ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE 'LEDA Y EL CISNE', DE DERRICK SANTINI

Autor: Julen Yuguero
Director: Imanol Zumalde



Índice

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 El policía quijotesco.....	3
1.2 Objetivos de la investigación	4
2. MARCO TEÓRICO	5
2.1 Historicidad del mito	5
2.2 Muerte del autor	7
2.3 Mito y habla.....	8
3. METODOLOGÍA.....	10
4. DESARROLLO.....	13
4.1 Fase preiconográfica.....	13
4.2 Fase iconográfica	22
4.2.1 Origen del mito	22
4.2.2 Leda patriarcal.....	23
4.2.2.1 Antigüedad grecolatina	24
4.2.2.2 Renacimiento	27
4.2.3 Leda y la cristiandad	29
4.2.4 La transformación del mito.....	30
4.2.4.1 De lo espiritual a lo carnal (siglos XVIII y XIX)	30
4.2.4.2 La Leda vanguardista (siglo XX).....	33
4.3 Fase iconológica	39
4.3.1 Diálogo con la tradición	39
4.3.2 El inconsciente colectivo	42
5. CONCLUSIONES	50
6. OBRAS CITADAS	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1 El policía quijotesco

En abril de 2012 un galerista londinense fue obligado por un agente de policía a retirar una obra de arte contemporáneo de su exposición¹. La obra en cuestión era una representación moderna del mito de Leda y el Cisne, una serie de fotografías del artista británico Derrick Santini, fusionadas con la técnica lenticular, en las que se muestra a una mujer en pleno acto sexual con un palmípedo. Un agente vio la obra cuando caminaba por la calle y quedó tan impresionado por su crudeza que avisó a varios de sus compañeros para que se personaran en el edificio. En su opinión, aquella obra sugería una apología del bestialismo. Jag Mehta, directora comercial de la galería, dijo a los medios que aquella acusación era simplemente irrisoria, e ironizó sobre los escasos conocimientos culturales de aquel impresionable policía. Ciertamente, la serie de fotografías, amén de su carácter provocador y sus múltiples referencias críticas a la historia del arte, tiene poco de 'bestialismo'. Siendo justos, su autor ofreció una versión mucho más erótica y estética de la historia que el propio mito original. Con todo, y aunque Santini hubiera sido fiel al mito y representado la violación con explícita fidelidad, ¿quién podría haberse escandalizado al ver representado un mito tan conocido y versionado en la historia del arte que casi resulta emblemático? Éstos fueron los argumentos que Mehta trató de esgrimir ante los obtusos policías. ¿Cómo podría ser justificable la censura en el siglo XXI y en el contexto de una galería de arte contemporáneo de un tema no solo aceptado sino recurrente en la época victoriana?

Evidentemente, los policías carecían de la cultura clásica o artística necesaria para saber que aquella "representación de bestialismo" que estaban intentando mantener fuera de la visión de los visitantes de la galería era en realidad un mito inserto en el imaginario colectivo desde hace más de dos milenios. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la historia parece ridícula y uno casi opta por sentirse identificado con esos policías que, cual Don Quijote con los molinos, luchan contra fundamentos tan asentados en la mentalidad contemporánea gracias a las tradiciones que toda empresa que pretendan abordar parece llamada a fracasar. En todo caso, esta divertida anécdota sirve también de premisa para reflexionar sobre cuestiones relativas a la naturaleza de los propios mitos. Y el caso de Leda y el Cisne es especialmente interesante porque, como representación explícita de un encuentro sexual poco ordinario, entronca distintas ideas relativas a la sexualidad y a la cuestión de género.

¹ Noticia en el Telegraph: *'Mythical' swan photo taken down after 'bestiality' fears*. Recuperado el 8 de 11 de 2014, de Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9232512/Mythical-swan-photo-taken-down-after-bestiality-fears.html>

Más adelante, en la fase iconográfica del análisis, trataremos de establecer un recorrido histórico para explicar de qué manera la obra de Santini dialoga con la tradición pictórica precedente, y cómo su obra dinamita la carga significativa que el mito había ido tomando.

Pero no todo el interés de la obra de Santini radica en su dimensión figurativa. El autor ensaya también numerosas innovaciones en el terreno plástico, entre las que destaca, indudablemente, el uso de la fotografía lenticular para revolucionar la experiencia perceptiva del espectador. Como veremos más adelante, la lenticularidad no solo fragmenta el cuadro, creando una suerte de secuencia de vídeo, sino que cede al espectador la capacidad de decidir cómo será su experiencia en función de la posición que adopte. Eso sí, la propia naturaleza de esta técnica impide que los deseos de quien admire los cuadros se consumen de forma definitiva. Las imágenes se contaminan entre sí, marcando con su estela al resto, e imposibilitando verlas por separado y de forma nítida. Esto provoca lo que hemos venido a llamar *edipalización* de los deseos del espectador, concepto que desarrollaremos más adelante.

Baste esta pequeña introducción para entender la enjundia analítica que plantea la obra, y los numerosos y apasionantes retos a los que deberemos enfrentarnos al encarar su estudio. El historiador de arte Juan Antonio Ramírez ha escrito que los analistas de arte, especialmente cuando encaran estudios iconográficos, son los poseedores de una suerte de “hilo de Ariadna que permite al espectador no perderse en el laberinto de las formas y comprender lo que ve”. Confío en que el lector de este trabajo me acompañe siguiendo ese hilo, pues el recorrido promete ser largo y excitante.

1.2 Objetivos de la investigación

- Realizar un análisis iconográfico-iconológico de la obra de Derrick Santini, identificando los motivos utilizados y la intención expresiva del autor, vinculándola con el contexto de producción.
- Trazar un recorrido histórico de las representaciones del mito de Leda y el Cisne.
- Aportar un marco teórico que explique los fundamentos clave para la comprensión de la estrategia seguida por Santini.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Historicidad del mito

El famoso mitólogo Joseph Campbell es el autor de una de las obras más vastas e interesantes en relación a la naturaleza y el carácter de los mitos. *Las máscaras de Dios, El poder del mito* y *El viaje del héroe* son algunos de sus trabajos más celebrados. En este trabajo se mencionarán ideas incluidas en estas obras, pero es importante desarrollar al menos una, sin cuya comprensión las reflexiones posteriores no tendrán sentido.

Campbell dedicó su vida a comparar las mitologías y religiones del mundo para acabar concluyendo que en todas ellas existía un importante número de elementos y características comunes, lo que acabó relacionando con la idea del inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung. Así, los mitos podrían leerse como un trazo de lo universal de la raza humana que adopta distintas formas en función de las características culturales de cada lugar. Probablemente, el autor que con mayor profusión ha tratado este tema es Claude Lévi-Strauss en su *Antropología Estructural* (1958).

Sin embargo, la idea de que los mitos revelan la existencia de patrones comunes a toda la vida humana ya había empezado a ser defendida por distintas escuelas en el siglo XIX. A nosotros nos interesan especialmente las ideas de un sociólogo y jurista alemán del siglo XIX: Johann Jakob Bachofen. Bachofen fue uno de los primeros en postular una visión historicista y comparativa del mito, pero su obra fue relegada al olvido por atentar contra lo que entonces era la corriente imperante en los estudios mitológicos. Lo que nos interesa a este respecto es su tesis de que los mitos se han ido reconfigurando y adaptando durante siglos para legitimar los distintos órdenes sociales que se han ido sucediendo. Una de las principales diferencias entre estos distintos órdenes es la relación entre el sexo masculino y el femenino. La principal obra de Bachofen, *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, no se tradujo al castellano hasta bien entrado el siglo XX. En la introducción de este volumen, María del Mar Llinares ofrece un ejemplar resumen de la obra de Bachofen que nos permite relacionar sus ideas con el papel del mito de Leda en la mitología clásica.

Bachofen abogó por la historicidad del mito; según él un mito no puede estudiarse aisladamente, mediante su mera localización histórica, sino que su verdadero contexto lo constituye un sistema ideológico propio de cada Era. Ahora bien, los mitos poseen una gran inercia y, por ello, no sólo sirven para expresar los principios de la civilización que los crea, sino que también pueden conservar inmersas en su seno ideologías de civilizaciones anteriores. Según esta teoría, la

mitología griega conservaría un “nivel cultural reprimido”, y opuesto a los valores predominantes de la Civilización helénica. (*Llinares García, 1987, pág. 10*)

Lo más interesante del trabajo de Bachofen es que, buceando en el origen de los mitos griegos, descubre que la relación de fuerzas entre lo femenino y lo masculino ha sufrido radicales transformaciones en la historia de la Humanidad, y que los mitos se reconfiguran para respaldar ese nuevo estatus que surge de la aparición de nuevas relaciones de fuerzas.

Bachofen divide cuatro fases en la historia de la Humanidad: el Hetairismo, en el cual dominaban los hombres por la fuerza; el Amazonismo, en la que el hombre pasó a ocupar un lugar secundario; la Ginecocracia, basado en el predominio de los valores de lo femenino; y, por último, el Patriarcado, por el cual los valores masculinos volverían a imponerse (*Llinares García, 1987, pág. 11*)

En lo que otros autores han tildado de “revolución patriarcal” los mitos se reconfiguraron para reasignar al hombre el papel dominante en la jerarquía social.

Con la revolución patriarcal, los nuevos soberanos déspotas buscaron el apoyo de los Sacerdotes y poetas para que diesen fundamento religioso a su ideología política, les ayudase a gobernar con normas morales y legitimase sus acciones agresivas y su poder absoluto. Y así se llevó a cabo la reforma religiosa, creando y divulgando mitos, usados con la expresa función de propagar la ideología patriarcal. Los nuevos mitólogos dieron nuevas explicaciones míticas del mundo que destruían, neutralizaban y falseaban los originales mitos y adjudicaban el papel dominante a lo masculino. Se dieron nuevas explicaciones con una mitología adaptada a sus aspiraciones, basada en la dominación masculina sobre las mujeres. (Martín-Cano Abreu, 2001)

Con todo, y como explica Campbell, la fascinación acerca de la mujer, la concepción, y el origen de la vida es una constante en el arte y en la configuración de los mitos. La nueva jerarquía social impuesta con el descubrimiento de la caza en el neolítico trastornaría la relación de fuerzas, pero no extinguiría la fascinación por la mujer. Y eso es lo que explica la pervivencia de muchos mitos.

Y así nos encontramos, una vez más, como siempre a través del mito, con el problema de la permanencia en el cambio o, como dice James Joyce, con lo que es “siempre lo mismo y sin embargo siempre cambiante”. Y la presencia permanente en este contexto particular es obviamente la mujer, tanto en su forma de experimentar la vida como en su carácter de huella, un mensaje del mundo para que sea asimilado por el hombre. Las tumbas de Neandertal y los santuarios del oso -nuestras primeras pruebas ciertas de ritual religioso- muestran un intento de enfrentarse con la huella de la muerte. El nacimiento también es un misterio, al igual que la leche de la madre y el ciclo menstrual en armonía con la luna. La magia creativa del cuerpo de la mujer es algo para maravillarse. Y tanto es así que mientras que los hombres en sus ritos (como iniciados, dignatarios tribales,

chamanes o cualquier otra cosa) están invariablemente adornados con ropajes mágicos, la más potente magia del cuerpo femenino se basta a sí misma. Por tanto, en todas sus primeras epifanías, bien en las estatuillas paleolíticas o en el neolítico, ella es la diosa desnuda, con un acento iconográfico en el simbolismo de su propia forma mágica. (Campbell, 1969, p. 442)

El mito de Leda es uno de tantos que logró sobrevivir a la revolución social y la consecuente actualización de los mitos. Pero para ello tuvo que mutar, adaptarse a los nuevos tiempos. Huelga decir (aunque lo iremos desarrollando más adelante) que los raptos de este tipo nos hablan de una relación de fuerzas en la que el hombre/ dios domina a la mujer. Pero, curiosamente, el mito de Leda no siempre ponderó lo masculino sobre lo femenino. Robert Graves buceó en el origen de la leyenda y descubrió que en la época pre-helénica, mucho tiempo antes de la configuración de los mitos griegos, los roles eran inversos:

En la mitología pre-helénica, la diosa persigue al rey sagrado y, a pesar de que él atraviesa distintas transformaciones (liebre, peces, abejas y ratón), ella consigue a su vez reconocerle cada una de las veces, y al final lo devora en el solsticio de verano. En la mitología griega las partes se invierten: la diosa huye, cambiando de forma, pero el rey la persigue y finalmente la viola, exactamente igual que en la historia de Zeus y Metis o Peleus y Thetis. (...) Pero hasta la imposición de este nuevo mito, los cisnes blancos estaban relacionados con la divinidad femenina, debido a su plumaje blanco, también debido a que la formación en V de su vuelo fue un símbolo femenino, y porque en verano los cisnes volaban al norte hacia tierras desconocidas, según las creencias populares portando el alma del dios muerto con ellos. (Graves, 1955, pág. 126)

Se trata de una revelación importante para entender de qué forma el mito de Leda fue contaminándose a lo largo de la historia con un determinado significado ideológico. Como veremos más adelante, la obra de Santini dialogará con esa tradición y dinamitará la posición de superioridad del rol masculino.

2.2 Muerte del autor

Otro concepto que nos servirá para entender la obra de Santini es la redefinición del concepto autor. Barthes explica que es imposible definir con exactitud de dónde proviene el origen de un tema o de una obra particular porque “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo (...) en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”. (Barthes, 1987, p. 65)

Esta nueva concepción ha llevado a algunos autores de nuestra era a afrontar de una forma distinta la producción artística. La naturaleza del arte ha cambiado. La comunicación ha dejado de servir a otros fines y ha pasado a ser un fin en sí mismo. Como postulaba Barthes, “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes, 1987, p. 142).

De pronto, la concepción moderna del autor nos parece carente de validez y el concepto de autoría medieval se nos antoja más “puro”. Como explica Barthes, el autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. Pero esta idea da la espalda a la verdadera naturaleza del proceso creativo, que no es más que una reestructuración de los textos ya compuestos, por lo que definir a un único autor sería negar la realidad.

Foucault da un paso más allá y nos sugiere que, no sólo tenemos una idea equivocada del concepto de autoría sino también del de la obra (Foucault, 1999). La obra para él es un objeto abierto a nuevas incorporaciones. Es cierto que, como dice Barthes, la obra sobrevive al autor, pero no lo hace como un objeto que deba guardar memoria a éste, sino como algo que nació como una suma de voces y, por tanto, puede seguir aceptando nuevas voces que la desarrollen y completen.

Y qué decir de los mitos. Probablemente sean las producciones culturales más abiertas a actualizaciones y nuevas incorporaciones. De hecho, una de las tesis más populares de Joseph Campbell era la de que un mito que no se actualizara para adaptarse a la realidad social de su tiempo, estaría condenado a desaparecer al no poder cumplir su función. Y en este sentido cobra especial importancia otra de las ideas de Campbell: en el mundo moderno la función servida por los sistemas mitológicos tradicionales ha sido asumida por creadores individuales tales como artistas y filósofos.

2. 3 Mito y habla

Para explicar la forma en la que los artistas pueden asumir ese rol debemos abordar la concepción de mito en la cultura contemporánea. Para explicarlo, recurriremos una vez más a la obra de Barthes. En 1957 compuso un exhaustivo análisis del mito y

abordó su naturaleza desde una óptica semiológica. En este ensayo (Barthes, 2009) definía el mito como *habla* y apuntaba que todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito, por tanto, no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. Una de las cuestiones más interesantes que planteaba en esta obra, en donde ya se intuía una nueva concepción de la noción de autoría (abordaremos la crisis de este concepto en el próximo punto), era el carácter mutable del mito:

Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana ó no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la naturaleza de las cosas. (Barthes, Mitologías, 2009, p. 200)

Según Barthes, el mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación. Lo que define al mito es la carga de un determinado significado que trasciende a la relación individual entre autor y lector del texto universalizándose.

Lo más interesante del ensayo de Barthes para nuestro estudio de la obra de Santini es su definición semiológica del mito. Conviene recordar que todas las investigaciones semiológicas tienen una característica común, todas son ciencias de valores; no se limitan a encontrar el hecho sino que lo definen y lo exploran como “un equivalente a”.

Barthes defiende que esta equivalencia, presente en todos los signos, es especial en el caso del mito. La semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. En cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos. Barthes nos pone un ejemplo realmente gráfico:

Veamos otro ejemplo: a una piedra negra puedo hacerla significar de muchas maneras, puesto que se trata de un simple significante. Pero si la cargo de un significado definitivo (por ejemplo, condena a muerte en un voto anónimo), se convertirá en un signo. (Barthes, 2009, p. 204)

La cuestión que nos interesa es que para Barthes el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de

un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo.



Como defenderemos más adelante, la fuerza de la obra de Santini radica precisamente en la forma en la que, valiéndose de la estructura del mito, juega con el significado segundo para componer un segundo signo muy diferente del primero. Así, logra establecer una relación directa entre un concepto intemporal y una determinada época, la nuestra, de forma que la fuerza del mensaje se intensifica.

3. METODOLOGÍA

La naturaleza transversal y ecléctica de este trabajo convierte en poco recomendable la aplicación de una metodología cerrada o demasiado formalista. En alguna ocasión, el propio Derrick Santini ha explicado que “su interés radica en la captura de sujetos y situaciones en las que pueda proyectar sus propios pensamientos y fantasías intelectuales y estéticas”. De esta manera, parece evidente que ningún estudio de su obra podrá ser realmente certero si no busca penetrar analíticamente en la forma en la que construye significados.

Por otra parte, en el contexto de un TFG, se antoja necesario que el alumno incorpore al trabajo una voz crítica, que no se limite a aplicar propuestas de otros sin que su mirada personal perfume todo el texto, desde la propia introducción a las conclusiones. Al estudiante se le presupone haber desarrollado a lo largo de la etapa universitaria altura de miras y un criterio propio, por lo que el mismo TFG debería convertirse en un ejercicio crítico que lo pruebe. Me gustaría remitirme a unas palabras de Juan Antonio Ramírez –cuya obra servirá de apoyo a mi trabajo-, con las

que me identifico plenamente:

Los métodos, en sí mismos, tienen una validez relativa. Para el historiador del arte, como para el artista mismo, lo importante es la calidad de los resultados, y eso es algo que se incrementará siempre que se sepa sazonar el trabajo con elevadas dosis de lucidez y un poco de sentido del humor. (Ramírez, 1997, pág. 301)

Habiendo quedado claro mi renuencia a someterme completamente a un método, sí parece oportuno, al menos para poder dar una estructura coherente al análisis, tener alguna apoyatura metodológica. Habida cuenta de estas consideraciones y tras estudiar distintas metodologías utilizadas con frecuencia para el análisis de obras pictóricas, he optado por basar el cuerpo del trabajo en los postulados del análisis iconográfico-iconológico, si bien es cierto que en el desarrollo se recurrirá también a ideas estructuralistas y otras relativas a la naturaleza del mito (en este sentido, la idea del monomito de Joseph Campbell y la tesis de la doble significación de Roland Barthes tendrán un peso fundamental).

Juan Antonio Ramírez plantea en *Iconografía e iconología* una de las más gráficas explicaciones de los fundamentos que guían el método iconológico: “El iconógrafo es el que descubre y exhibe el libretto de la representación plástica, estableciéndose de este modo un símil inconsciente con la forma artística mas peculiarmente decimonónica: la ópera”. La motivación principal de este tipo de análisis es, dejando a un lado las analogías, identificar el tema tratado en la obra y los motivos presentes en ella, para más tarde completar esta lectura argumentando cómo los elementos que componen la pieza logran generar los efectos de sentido deseados por el autor.

El método iconológico fue instaurado por Aby Warburg, pero en lo referente al estudio de imágenes bidimensionales el gran referente es Erwin Panofsky, que sistematizó la metodología y propuso fases y estadios concretos para realizar el análisis. En opinión de Peláez Malagón, “consiste en líneas generales en un método que reacciona contra el formalismo al pensar que éste no va más allá de las imágenes y no indaga en la interpretación de la obra (crítica también extensiva al positivismo que no ve más allá de un dato)” (Peláez Malagón, 2004).

La principal aportación de Panofsky fue defender una tercera etapa del análisis en la que el iconógrafo situaba la imagen en el contexto de las ideas y valores del tiempo de producción de la obra (Klein, 2002). Se trataría ésta de la fase más subjetiva y especulativa del análisis, fase en la que el investigador habría de defender una interpretación propia de las significaciones del texto y su vinculación con los valores y tradiciones del contexto de producción. La interpretación iconológica se apoya en lo que Panofsky llama la «intuición sintética».

“Así entiendo yo la iconología, como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte.(...) La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías, es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica”. (Panofsky, 1998, p. 51)

Evidentemente, esa interpretación requiere de un estudio en profundidad de la realidad socio-histórica del contexto en el que la obra fue producida: eventos políticos significativos, corrientes estéticas más importantes... Solo así podremos entender qué decisiones formales responden a elecciones individuales y cuáles están marcadas por factores externos al autor.

El iconólogo estudia el contexto cultural en que fue ejecutada la obra, intentando descubrir los significados que tenían cada uno de sus elementos constitutivos en su tiempo y en su contexto histórico. Se adentra en las técnicas, las modas, las influencias y todo el entorno y bagaje cultural que motivaron e incentivaron a sus ejecutores”. (Armendáriz, Sosa, & Puca, 2013, pág. 31)

Para entender la naturaleza del método propuesto por Panofsky, debemos diferenciar entre tres distintos niveles de significación. En primer lugar, encontramos el significado fáctico, “es decir, lo que son las cosas u objetos representados en un cuadro, incluso la expresión que se refleja en los rostros o en los movimientos de la figura” (Montes Serrano, 2007). En el segundo nivel, encontramos el significado convencional, aquello que el autor pretende plasmar y transmitir con su obra. Acceder a este nivel implica conocer los temas y motivos a los que recurre el autor. Por su parte, el tercer nivel, al que Panofsky concede mayor importancia, es en el que se hallan los significados intrínsecos. Muchos de ellos se presentan escondidos y pueden incluso haber sido representados inconscientemente por el artista “al expresar involuntariamente el espíritu de su época, los afanes culturales, la ideología dominante o las tendencias esenciales de la mente humana”. (Montes Serrano, 2007)

Estos tres niveles de significación nos obligan a abordar un análisis igualmente segmentado en tres fases bien diferenciadas. La primera, denominada fase pre-iconográfica consiste en identificar las formas puras y las relaciones que establecen entre sí, denotando cualidades expresivas. En la fase iconográfica, por el contrario, habremos de explicar los motivos empleados y la carga significativa que tengan, centrándonos así en las historias y analogías. En nuestro caso concreto, eso nos exigirá un estudio en profundidad del motivo artístico de Leda y el Cisne, desde las fuentes

literarias hasta las representaciones precedentes que hayan podido servir de inspiración o de referencia a Santini. Pero sin duda, será la tercera fase, la iconológica, la que nos resultará más exigente. Aquí intentaremos identificar los valores simbólicos que sean síntoma de los valores de nuestra era. O dicho de otra manera, de qué forma Santini contamina el mito de Leda con su mirada personal, y en qué medida esa mirada se ve influida por los valores de nuestra época.

4. DESARROLLO

La serie *Leda and the Swan*, del fotógrafo británico Derrick Santini, es parte de un trabajo más amplio titulado *Metamorphosis*. Este, presentado en 2012, se compone de dos series diferenciadas. La primera, *The Magpie's Rhyme*, es una singular adaptación de una canción folclórica inglesa, en la que cada fotografía hace alusión a un verso. Por su parte, *Leda and the Swan* se compone de cuatro piezas que tratan el tema mitológico de Leda y el Cisne.

4.1 Fase preiconográfica

Las cuatro obras que componen la serie *Leda and the Swan* (*Wild is a Wind*, *Mask of Love*, *a Fool for Love* y *Love's Dream*) son secuencias de fotografías que, al ser combinadas, producen una suerte de mini-secuencia de vídeo. El efecto de animación se produce gracias al uso de la tecnología lenticular.

La impresión lenticular combina dos elementos principales: una lámina especial de plástico y una imagen entrelazada que se procesa de una determinada manera. (...) La imagen entrelazada se imprime en la parte posterior de un plástico lenticular o se imprime en un soporte estable de papel, y después se lamina en frío con el plástico. La lentícula aísla y amplía la imagen entrelazada debajo de ella de una forma tal que sólo se ve una imagen original a la vez. La imagen vista cambia en función del ángulo de observación. (Egurbide Marañón, 2014, p. 24)

En *Leda and the Swan* se aprecia un desarrollo, tanto narrativo como formal. Cada fotografía muestra un estadio diferente del encuentro sexual entre una mujer y un cisne. Es interesante que a medida que el encuentro avanza a cotas más altas (de la primera caricia a la penetración final) las secuencias se complejizan, conformando una suerte de pico de actividad, para después simplificarse de nuevo. Así, encontramos que cada una de las piezas se compone de un número distinto de frames (utilizando la jerga cinematográfica), que componen una secuencia de cinco, ocho, siete y seis fotografías por cada pieza. La dimensión de las piezas contribuye a generar esa sensación de ritmo, porque cada una de ellas tiene una dimensión distinta.

El cisne y la mujer son los únicos protagonistas de toda la serie. Aparecen resaltados sobre un fondo negro (de forma que el color blanco del cisne se ve enfatizado). No hay

más elementos, por lo que su protagonismo es total. La oscuridad del fondo llega incluso a borrar la intersección entre el plano horizontal y vertical, lo que elimina la referencia espacial.

Love's Dream

2012

Fotografía lenticular

127.2 x 127.2 cm (50 x 50")



Wild is a Wind

2012

Fotografía lenticular

127.2 x 114.3 cm (50 x 45")



A Fool For Love

2012

Fotografía lenticular

85.9 x 120.7 cm (35.2 x 47.5")



Mask of Love

2012

Fotografía lenticular

124.6 x 114.3 cm (49 x 45")



1. WILD IS A WIND

En *Wild is a Wind*, Santini captura un plano americano en el que la figura de la mujer, encorvada y rodeando con sus brazos el cuerpo del cisne, aparece en el lado izquierdo de la composición. El cuello del palmípedo funciona como vector que rompe el cuadro en dos. En la pequeña secuencia de vídeo que componen el conjunto de instantáneas, la mujer traza un movimiento circular -en el que el cuello del cisne sirve de eje-, para acabar volviendo a la postura inicial-. La mujer apoya su rostro en el cuerpo del animal durante toda la trayectoria y acompaña el movimiento dirigiendo en todo momento su mirada hacia el animal. Él es el centro de su atención y la propia expresión de su rostro parece acentuar su pasión, pasión que se materializa en las caricias que le obligan a hundir sus dedos en el mullido pelaje albino.

La actitud del animal, por su parte, es de leve condescendencia. Deja hacer a la mujer y acompaña con su cuello los movimientos de ella, pero siempre desde la pasividad, como si fuera ella quien corteja y él fuera el cortejado. Si observamos el movimiento de la cabeza del ave, descubriremos que incluso se aparta levemente de ella.

El personaje femenino porta un vestido vaporoso de un material que recuerda al tul. La transparencia de su indumentaria le confiere una suerte de semidesnudez y recuerda más al de una bailarina de ballet que al de una princesa. Sólo los brillos de su vestido y rostro -estos últimos generados por el maquillaje- nos pueden hacer pensar que proviene de un alto linaje.



Wild is a Wind

2. LOVE'S DREAM y A FOOL FOR LOVE

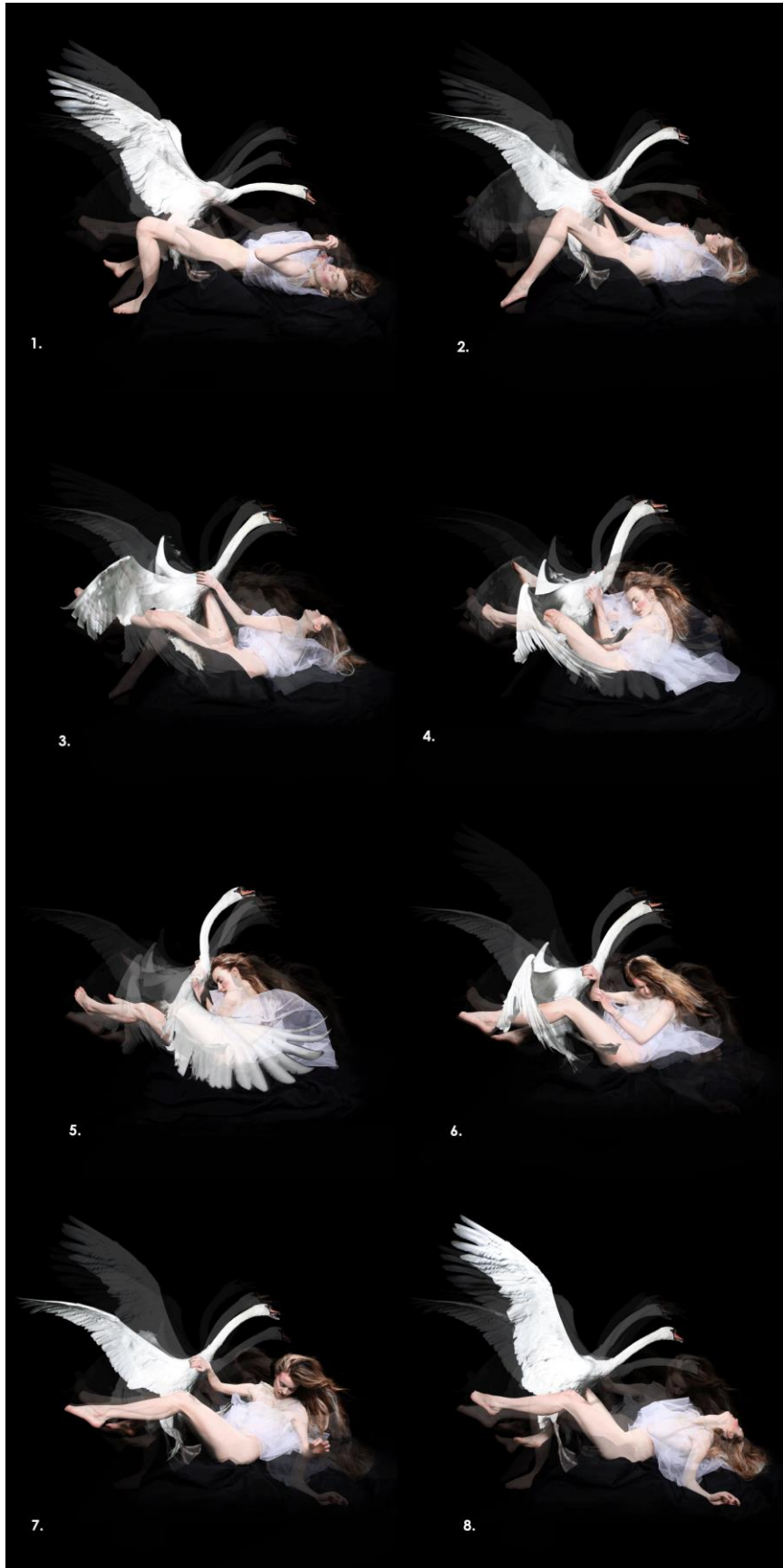
Love's dream y *A fool for love* presentan composiciones muy semejantes. En ambos casos nos encontramos ante un gran plano general en el que la oscuridad del fondo cobra un protagonismo indiscutible, borrando, como adelantábamos antes, incluso la línea del horizonte. Esto provoca que las figuras parezcan flotar ingravidas pues el espectador es incapaz de identificar el objeto o superficie sobre el que yacen.

En esta ocasión la técnica lenticular tiene, si cabe, más importancia porque el movimiento de los cuerpos es más acentuado, y el artista explota las posibilidades que le brinda el modo de impresión para plasmar la estela que las alas del ave y las extremidades de la mujer dibujan sobre el lienzo negro. Si en *Love's Dream* la mujer aún conserva parte de la seda que le servía de atuendo, en *A fool for Love* aparece completamente desnuda, lo que nos indica cierta continuidad de índole narrativa entre una obra y otra.

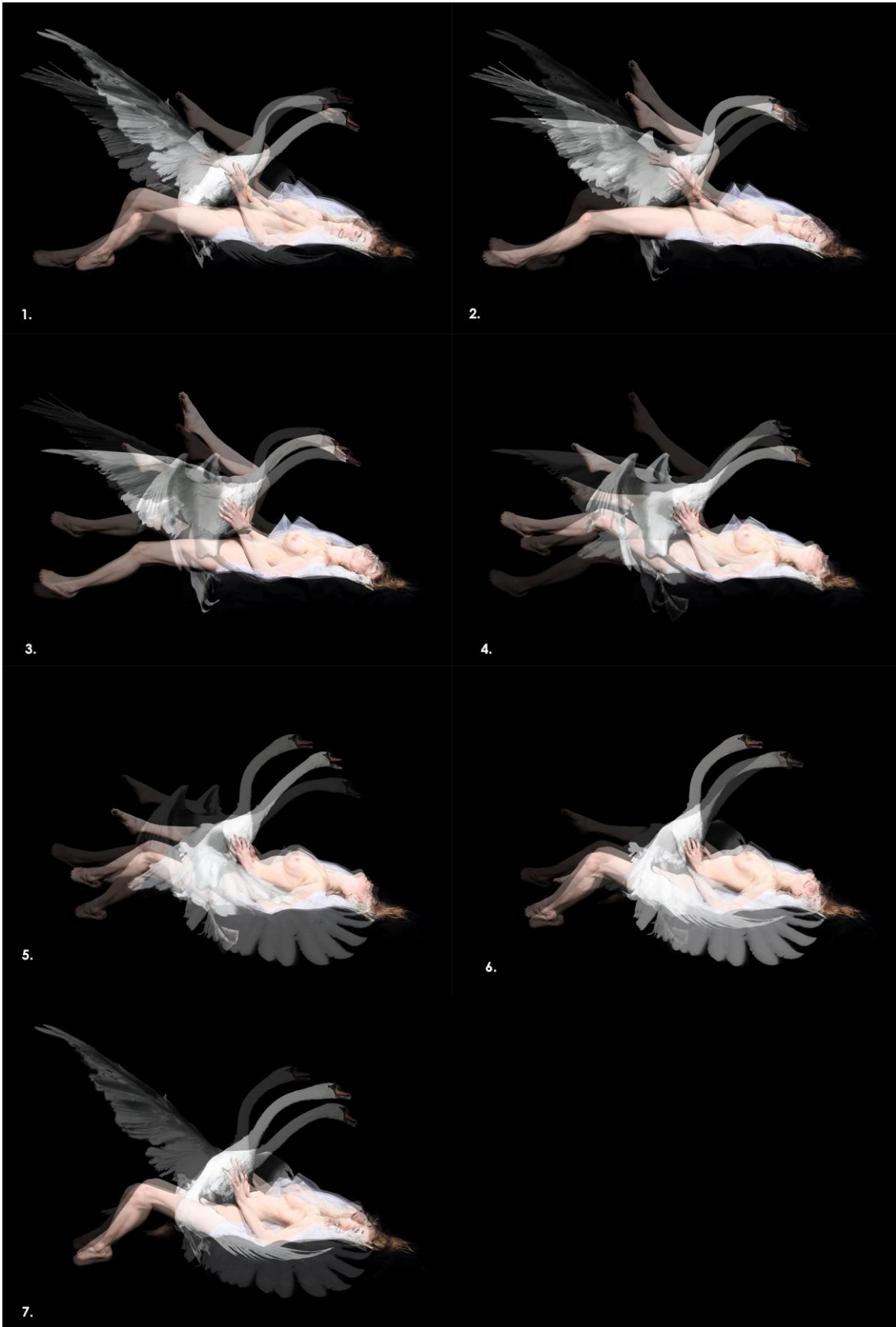
Esta constatación nos permite incluso aventurar que nos encontramos ante representaciones de distintas etapas del coito. *Love's dream* mostraría lo que en la terminología de la sexología se conoce como *meseta sexual*, la fase motora y más activa del acto, y *A fool for Love* el orgasmo y resolución. Siguiendo esta tesis tendría sentido la opción de Santini de añadir una imagen más a la secuencia de *Love's dream* para, haciéndola más compleja, enfatizar precisamente esa mayor dimensión física.

La propia actitud de los amantes corrobora esta idea. Mientras que en la primera pieza las figuras se contorsionan con más vehemencia y la mujer se incorpora de manera progresiva acompañando el movimiento del animal, en la segunda ésta yace más relajada y arquea el pecho como impelida por un torrente repentino de placer.

El hecho de que la mujer se incorpore en *Love's Dream* y apriete contra su pecho al animal concreta su postura activa en el encuentro -lo que reviste de gran importancia a efectos conceptuales, como desarrollaremos en profundidad en la fase iconológica del análisis-. Pero también tiene efectos en el plano plástico, porque con ese movimiento las figuras trazan un movimiento de contracción y expansión frente a ese negro que amenaza con engullirlos. Santini ensaya aquí un ejercicio de expresión de antagonismos que tiene un efecto ineludible en la experiencia perceptiva.



Love's dream



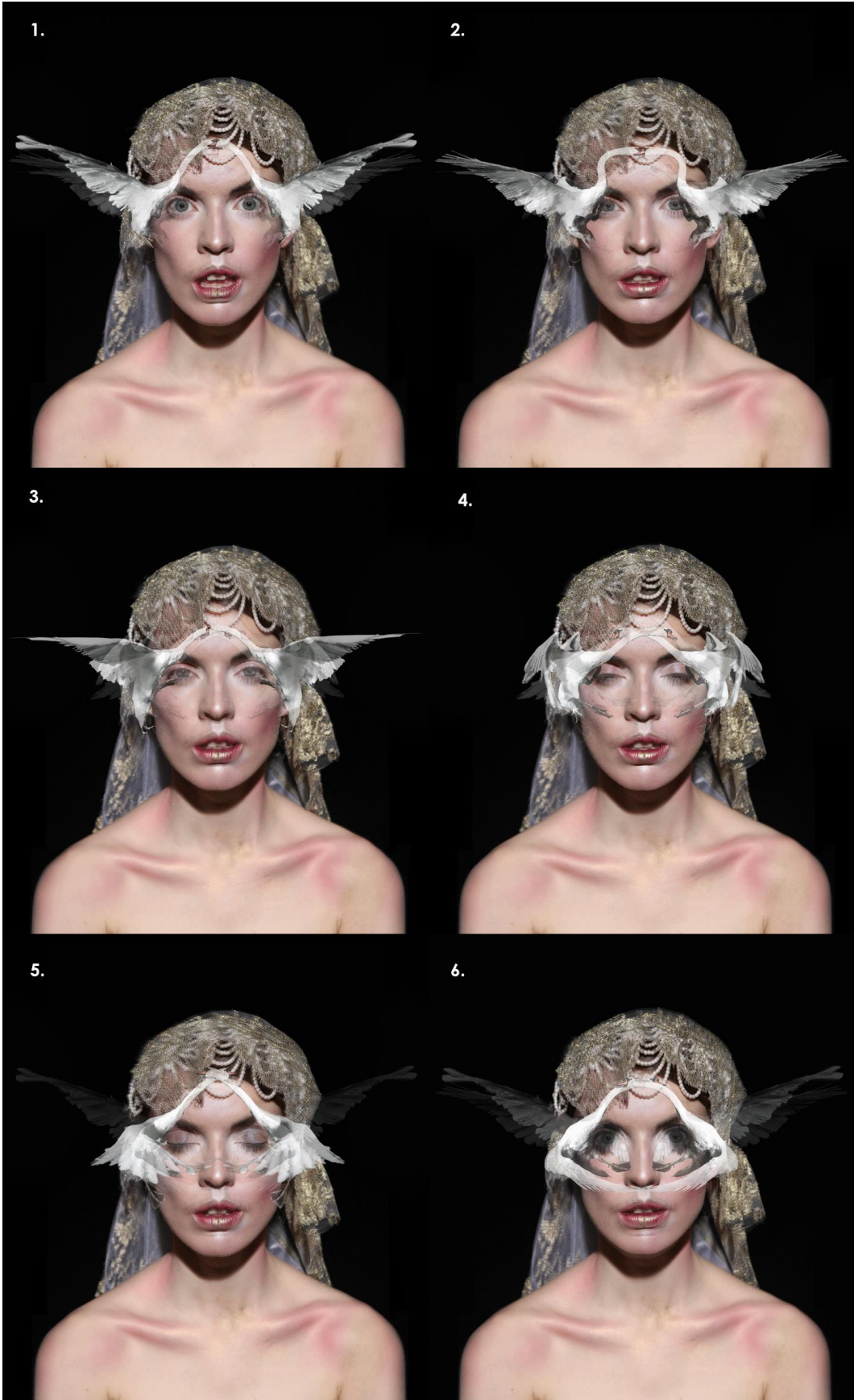
A fool for love

3. MASK OF LOVE

En *Mask of Love* Santini opta por combinar dos imágenes mediante la edición en posproducción. En segundo término tenemos un plano medio-corto de la mujer, a la que le es superpuesto una imagen del cisne que, duplicado, compone una estructura simétrica respecto a un eje vertical.

Leda está en esta ocasión completamente desnuda y porta sobre su cabeza el vestido. Su expresión es de sobresalto, sobresalto que comprendemos al estudiar la secuencia que componen las imágenes. Su rostro parte de una posición de relajación y muta hasta esa eventual sorpresa, y lo hace armonizando con el batir de alas del animal en primer término. El sobresalto de ella se produce en el mismo instante en el que el animal sacude las alas, por lo que, en la secuencia, la recuperación del gesto de relajación original va parejo a los estadios intermedios de ese batir de alas. Conviene señalar también que en el batir de alas los cuellos de los cisnes se cruzan y entrecruzan.

En esta ocasión Santini construye una composición perfectamente simétrica, en la que tanto los elementos del primero como los del segundo término se estructuran respecto al eje vertical que marca el tabique nasal de la mujer. Esta composición genera una armonía que, curiosamente, contradice, en los términos que precisaré más adelante, la propia temática de la pieza.



Mas of Love

4.2 Fase iconográfica

4.2.1 Origen del mito

Mi padre es Tindáreo; sin embargo, existe un relato según el cual Zeus, bajo la apariencia de un cisne, llegó volando hasta mi madre Leda y logró unirse a ella fingiendo huir de la persecución de un águila. (Eurípides, 2001, p. 19)

Carlos Alcalde, profesor de la Universidad de Málaga, cita en su trabajo sobre las representaciones de Leda en la Antigüedad este fragmento de 'Helena' de Eurípides como la información esencial del mito de Leda. Efectivamente, esta versión ha calado e influido en mitógrafos posteriores. Pero la leyenda de esta heroína tuvo un complicado proceso de gestación y, lo mismo antes que después de la versión ofrecida por Eurípides, el mito presentaba numerosas variantes, recogidas en la literatura y también en el arte (Alcalde Martín-Calero, 2001).

El mito de Leda es un caso particular. Debido al carácter controvertido del mismo, el tema obtuvo un tratamiento artístico escaso durante la época clásica. Si bien es un personaje recurrentemente citado en las obras literarias mitológicas (por ser la madre de Helena de Troya, "la más bella de las mujeres", cuyo rapto originó la épica batalla, y también de los Dioscuros, famosos héroes gemelos presentes en varias proezas heroicas), el proceso por el cual gestó a sus hijos fue convenientemente obviado por muchos autores durante siglos de tradición. Así, sorprende que no haya ninguna mención al encuentro entre el Dios-cisne y la princesa en los poemas homéricos que, sin embargo, mencionan con frecuencia a los hijos de esta unión. (Marcos Pérez, 2000, pág. 205)

Pero tratemos de contextualizar el origen de Leda. Todas las fuentes coinciden en señalarla como hija de Testio, rey de Etolia y de Eurítemis. Al mismo tiempo, las fuentes recogen que ella es la progenitora de Helena, Clitemestra y los Dioscuros, todos ellos concebidos al mismo tiempo, y de Timandra y Filónoe. Lo que a nosotros nos interesa es tratar de dar luz a la forma en la que fueron engendrados los cuatro primeros. Según la versión más aceptada del mito, Zeus bajó del Olimpo en forma de cisne hacia Leda cuando ésta caminaba junto al río Eurotas. Esa misma noche, Leda yació con su esposo Tíndaro, Rey de Esparta. En algunas versiones, ella puso dos huevos de los que nacieron los niños: Helena y Pólux (inmortales, presuntos hijos de Zeus) y Clitemnestra y Cástor (mortales, supuestos hijos de Tindáreo). (Alcalde Martín-Calero, 2001)

Hay otra versión sobre la ascendencia de Helena que niega el mito de Leda. Según ésta, Helena era hija de Zeus y de Némesis, diosa que personificaba la Venganza. Este mito tiene una antigüedad literaria mucho mayor que el de Leda y Zeus, pues procede de las *Ciprias*². Según esta versión, Némesis no deseaba unirse a Zeus y, para librarse de su acoso, se transformaba en diversos animales mientras huía; sin embargo, el rey de los dioses le dio alcance y engendró en ella a Helena.

Los mitógrafos que recogen la versión de las *Ciprias* sobre el nacimiento de Helena cuentan que Némesis, en su intento de evitar a Zeus, se convirtió en gansa, y atribuyen a Zeus la forma de cisne; mas no es seguro que las *Ciprias* asignaran a Zeus esta metamorfosis, pues otro fragmento de las éstas, de lectura dudosa, se ha interpretado en el sentido de que Zeus también se convirtió en ganso para unirse a Némesis, quien después puso un huevo del que nació Helena. El entrelazamiento de las dos leyendas da lugar incluso a versiones en las que Leda se convirtió o pasó a llamarse Némesis tras su muerte, o se convirtió en Némesis para unirse al cisne.

Pero volvamos a la versión del mito que hace partícipe a la princesa Leda, pues esta es sin duda la que la literatura y el arte han primado a lo largo de la historia. Es evidente que el atractivo del encuentro entre una mortal y un dios que la seduce ha permitido a los autores retratar el éxtasis y el encuentro de lo carnal y lo espiritual y quizá estas razones sean las que han primado este relato en detrimento del otro.

Pero incluso en lo que concierne a la versión del mito que nos habla de Leda hay diferencias irreconciliables entre unas fuentes clásicas y otras. Algunos autores hablan de seducción, y otros de violación y despliegue de bestialismo y, como veremos más adelante, las representaciones del mito se decantarán a lo largo de la historia por uno u otro en etapas más o menos diferenciables.

4.2.2 Leda patriarcal

Suele ocurrir que las obras literarias y artísticas se retroalimentan entre sí en la configuración de los mitos. Así como las diferencias observables en las fuentes literarias clásicas ilustran distintas concepciones del mito, cuando los artistas pictóricos se decantan por una u otra iconografía concreta, ensalzan unos elementos en detrimento de otros, lo que concreta la voluntad de interpretación del autor. Algo así ocurrió con Leda. A lo largo de la historia se puede ver claramente cómo escritores, escultores y pintores estudian los trabajos precedentes, incorporando a su propia obra

² Poemas perdidos que narran los hechos del ciclo troyano (desde el VII a. C. hasta el VI a. C.)

elementos ideados por otros e incluso readaptando al formato que les ocupa los recursos utilizados en otras artes, pero sin renunciar a introducir innovaciones.

Así, Leda salta a lo largo de los siglos del mármol al lienzo, y de éste a las letras evolucionando a medida que la tradición se hace más compleja. No en vano Leda y el Cisne ha sido y es un motivo recurrente en las artes desde hace más de 2500 años, especialmente fecundo en la época clásica y que, tras un paréntesis durante la Edad Media, fue recuperado por los artistas del Renacimiento para mantenerse vigente hasta nuestros días.

4.2.2.1 Antigüedad grecolatina

Las primeras representaciones de Leda y el Cisne tuvieron una influencia muy amplia en el tratamiento que los artistas modernos y contemporáneos harían más adelante del mito. Carlos Alcalde advierte que la eclosión del motivo en la Antigüedad Clásica no se produjo hasta bien entrado el siglo V a. C, cuando la versión de Eurípides de la unión de Zeus y Leda se granjeó una gran popularidad entre la comunidad artística.

A partir del siglo V a. C, como decíamos, el tema de Leda y el cisne fue cada vez más frecuente y se representó en gran variedad de soportes: esculturas de bulto redondo en mármol, estatuillas de terracota, relieves, cerámica, gemas, joyas, pinturas murales, mosaicos y espejos. Pero el aporte más interesante del trabajo de Alcalde para el objetivo que nos ocupa es su clasificación de las representaciones clásicas del mito en tres tipos iconográficos diferenciables:

En un primer tipo, Leda intenta proteger con su manto al cisne perseguido por el águila. En un segundo tipo, el cisne, apretándose contra el regazo de Leda, que está de pie, logra someterla y unirse sexualmente a ella, aunque Leda ofrece cierta resistencia. El tercer tipo presenta también la unión sexual de Leda y el cisne, pero ella, sin ofrecer resistencia, está recostada y con el cisne sobre su cuerpo. (Alcalde Martín-Calero, 2001, pág. 67)

Estos tres tipos iconográficos condicionaron la producción artística de los artistas modernos. Pero su importancia no radica únicamente en la influencia que ejercieron más adelante, sino en las distintas relaciones que plantean entre el dios/cisne (como epítome de lo masculino) y Leda (epítome a su vez de la feminidad). Que el segundo de los tipos iconográficos fuera relegado al ostracismo hasta bien entrado el siglo XVIII confirma que no era afín a los valores predominantes en la época. Pero no adelantemos acontecimientos. Tratemos de explicar concisamente cada uno de estos

tres tipos iconográficos y las implicaciones que encerraba. Para facilitar la explicación, nos referiremos a ellos con tres nombres identificativos: Leda protectora, Leda insumisa y Leda subyugada.

Leda protectora: Probablemente la representación más popular del mito durante la época clásica. El escultor Timoteo realizó hacia el 370 a.C la obra que serviría de referente para multitud de representaciones de este corte. Hoy perdida, tenemos constancia de ella por la cantidad de copias realizadas durante la época helenística y latina. Se trata de un tipo iconográfico en el que el encuentro sexual aún no se ha concretado. Se considera que representa el momento previo a la seducción, y quizá los autores lo frecuentaran para evitar la controversia del episodio y la dificultad que suscitaba la representación del acto sexual en términos anatómicos. Se trata de una iconografía de un erotismo ambiguo en el que la relación de fuerzas está equilibrada. La semidesnudez de Leda y la simbología del cisne, que por su largo cuello recuerda a la forma fálica, podrían sugerir un escenario en el que la femineidad de Leda se supedita a la dominancia masculina del ave, pero el gesto de protección de la princesa ilustra que el autor otorga a la mujer un papel activo. El pequeño tamaño del ave, un palmípedo dócil y vulnerable ante las embestidas del águila, respalda esta idea. Como veremos más adelante, Leonardo Da Vinci recuperará este motivo, que será común durante el Renacimiento.



Leda insumisa: En estas representaciones, no tan comunes, el erotismo del primer tipo iconográfico es sustituido por una violencia explícita. El cisne ya no es un ave pequeño y dócil que requiere de protección, sino un animal imponente y amenazador capaz de dominar a la princesa. La posición de los cuerpos es muy semejante en todas las obras. El cisne apoya sus patas sobre los muslos de Leda y la atrae hacia sí con su ala. Algunos artistas trabajan una composición simétrica en la que se concretan los antagonismos, de manera que los rostros de ambos contendientes se juntan en un beso furtivo. En



otras ocasiones, el cuello del cisne se retuerce en un gesto amenazador en el que primero se alza para después descender y oprimir su pico contra la nuca de la mujer. Leda parece resistirse por su postura corporal, tratando de subir el vestido que el ave se esfuerza por quitarle mientras aprieta las piernas. Es obvio que en esta representación el encuentro se asemeja más a una violación que a un acto de seducción. La resistencia de Leda es un reconocimiento de su inquebrantable personalidad. Hay dos interpretaciones viables. Que la representación del rechazo de la princesa parte de una perspectiva antropocéntrica y generosa con la mujer en la que se busca identificar al espectador con la princesa, o que no responde más que a un intento de constatar la futilidad de su gesto y la supremacía del Dios-cisne. Sea como fuere, muchos autores retomarán este motivo a partir del siglo XVIII para esgrimir en sus lienzos una crítica contra la violencia y la supremacía masculina.

Leda subyugada: Las implicaciones de este tipo iconográfico, popular especialmente en la decoración de sarcófagos de la época latina, son claras. Es la versión del mito en la que se expresa una mayor sensualidad, pero es al mismo tiempo un motivo que reproduce la relación de fuerzas normalizada en la Antigüedad: la mujer cede ante los impulsos pasionales del dios-cisne y lo recibe grácilmente recostándose. Como expone Alcalde, muchos autores han querido ver en esta composición



“una alegoría neoplatónica del amor divino: el ser mortal amado por Zeus sería aquí una metáfora del alma humana amada por el Ser Supremo, que la saca de su entorno material y la lleva consigo”. Pero ningún autor ha señalado la forma en la que esta representación supedita la femineidad a la seductora masculinidad del ave-cisne. Leda es según esta versión poco más que una mera depositaria de las pasiones del Dios, una víctima pasiva y casi objetualizada de la determinación divina de Zeus. Si decíamos que el rechazo de Leda en el segundo tipo iconográfico le confería carácter, la impersonal sumisión con la que aquí se entrega es ilustrativa de su falta de voluntad. Como señalaremos más adelante, no es casual que la tradición cristiana asimile el motivo especialmente a partir de esta representación, pues la Leda subyugada armoniza con el papel que el cristianismo otorga a la mujer. Cuando Miguel Ángel trabaje esta iconografía en el Renacimiento, dará inicio a una renovada tradición pictórica en el que éste, y no otros, será la representación dominante.

4.2.2.2 Renacimiento

La llegada de la Edad Media dio inicio a varios siglos de oscuridad para el motivo de Leda y el Cisne. Se trataba éste de un mito pagano, contrario a los valores postulados por el cristianismo, por lo que los principales líderes de la Iglesia denunciaron su representación. El arte debía dejar de dar cabida a las leyendas paganas y reformular su función para servir de herramienta a la evangelización. La mitología clásica caía así en el olvido, salvo aquellos capítulos que los padres de la Iglesia consideraron útiles para expandir la palabra y valores cristianos. Como desarrollaremos más adelante, Leda y el Cisne no se contaba entre ellos.

Pero cuando en los siglos XV y XVI, los artistas redescubrieron las grandes obras clásicas y quisieron emular a los maestros de la Antigüedad, los grandes mitos volvieron a poblar los lienzos y a dar forma al mármol. Lo mismo ocurrió con el rapto de Leda, que resurgió con renovada fuerza en la literatura y el arte del Renacimiento. El atractivo que suscitaban el erotismo y la fuerza iconográfica del encuentro entre la mujer y el cisne llevaron a grandes artistas a redescubrir las



Copia del original de Da Vinci atribuida a Cesare da Sesto

representaciones clásicas. Aunque los nuevos creadores se abstuvieron de modificar el contenido, tampoco se limitaron a calcar esquemas formales como sí se hiciera en la Antigüedad. De esta forma, es más difícil establecer una tipología iconográfica estricta, pero sí podemos observar la influencia que la *Leda protectora* y la *Leda subyugada* tendrían para estos autores. Esta gran dicotomía tendría como referentes a los dos mayores representantes del arte de la época: Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel.

Leonardo pintó su versión de *Leda y el Cisne* entre 1507 y 1513. Aunque fue extraviada en el siglo XVII, aún se conservan muchas copias que nos permiten hacernos una idea bastante aproximada de la composición original. Es evidente que Da Vinci conocía las representaciones de la *Leda protectora*, pues en su obra concibe a Leda de pie y abrazada al cisne, como lo hicieran Timoteo y el resto de artistas clásicos que siguieron su estela. Leonardo, además, introduce otros elementos en la composición para hacer referencia a la progenie que surge de la relación. Las dos parejas de niños que aparecen a los pies, en el momento de salir del huevo, son Castor y Pollux, Helena y Clitemnestra, representados en el momento del nacimiento, lo que, junto a la representación del encuentro sexual, conforman dos momentos del relato distintos.

Pero si decíamos que el motivo de Timoteo establecía una relación de fuerzas equilibrada, Leonardo enfatiza la dimensión dominante masculina. El ave que representa es mucho mayor que el de la versión original, y ya no requiere de la protección de Leda. El gesto de defensa se torna en caricia. Por otra parte, la semidesnudez de Leda se convierte en un desnudo integral, y la postura resolutiva y poderosa de la princesa muda hasta concretar una posición de sumisión y complacencia. Además, la inclusión de las dos parejas de gemelos observando a Leda, da buena cuenta de la función otorgada por la cristiandad a las mujeres, consistente en posibilitar la reproducción y asegurar la crianza de los hijos.

Si Leonardo se inspiró en la *Leda protectora* de las representaciones clásicas, pero la depuró eliminando algunos elementos y añadiendo otros, el otro gran artista del Renacimiento, Miguel Ángel, se fijó en la *Leda subyugada*, y se mantuvo fiel a la composición recogida en las fuentes originales. Los paralelismos entre su obra y algunos mosaicos funerarios como el del



Copia de Rubens del original de Miguel Ángel

Palacio de Nebrija son ineludibles. Como ocurriera con la obra de Da Vinci, la obra de Miguel Ángel también se ha perdido, pero aún se conservan muchas copias, lo que prueba el éxito que esta representación tendría entre los artistas de la época. La pintura de Miguel Ángel data de 1529, y aunque es una representación mucho más audaz porque el encuentro sexual se explícita, no hay visos de violencia, y el tema que sobrevuela la composición parece ser la unión entre lo terrenal y lo espiritual. Algunos autores han querido contraponer las representaciones de Da Vinci y Miguel Ángel, postulando que el primero plasma en su lienzo un encuentro sensual, y el segundo una violación:

La diferencia entre Leonardo y Miguel Ángel resulta evidente en los cuadros que ambos pintan de Leda y el cisne. Miguel Ángel retrata la brutalidad de la violación; el rostro retorcido de la desventurada mujer indica que la extraña criatura que tiene entre las piernas podrá ser un dios, pero es para ella una fuerza hostil que se le impone con propósitos que no puede comprender ni gozar. En la pintura de Leonardo vemos al cisne como portador de buenas nuevas, como mensajero y símbolo gozoso del amor, al servicio del Espíritu Santo o de la naturaleza benéfica. Los gestos de Leda son relajados y totalmente receptivos, y su contacto sexual representa una oportunidad bien recibida de alcanzar diversas clases de consumación (Singer, *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico*, 1999, pág. 208)

Esta lectura, a mi juicio, equivocada, parece injustificable si nos atenemos solo a lo que las obras nos muestran, y quizá esté demasiado influenciada por el conocimiento de una tradición pictórica más reciente que sí ha recuperado el motivo de la *Leda insumisa*. Cuesta ver en la obra de Miguel Ángel pruebas de que el cisne sea una fuerza hostil para Leda, como Singer afirma. Y es que la *Leda subyugada* que recuperó Miguel Ángel tenía unas connotaciones simbólicas muy profundas.

4.2.3 Leda y la cristiandad

Ya hemos hecho un breve repaso de las distintas representaciones artísticas que trasladaron el mito de Leda y el Cisne al lenguaje pictórico. Pero la irrupción del cristianismo provocó que el motivo desapareciera de las artes hasta bien entrado en siglo XIV. Ocurrió lo mismo que con la mayoría de los temas clásicos. La Edad Media trajo consigo una transformación de la función del arte. La búsqueda de fines estéticos dejó paso a un arte preocupado por servir de instrumento a las prácticas evangelizadoras. Pero cuando el Renacimiento recuperó en cierto grado la función clásica del arte, muchos temas de la Antigüedad volvieron a poblar los lienzos de muchos artistas. Algo así ocurrió con el mito de Leda. Y es sorprendente. Ciertamente es que la cristiandad supo hacer suyos muchos de los mitos que gozaban de popularidad en el período anterior para suavizar el choque cultural entre las doctrinas que pretendía instaurar y las costumbres ya arraigadas en la población. En general, la mayoría de los mitos clásicos se refieren a arquetipos universales que facilitan a los hombres la comprensión del universo, por lo que la mayoría de los motivos fueron fácilmente asimilados. Al fin y al cabo hacían referencia a la naturaleza misma del hombre y operaban en un estadio mucho más primitivo que la religión, por lo que no atentaban contra ésta.

Pero el caso de Leda es frontalmente opuesto porque establece una relación entre el hombre y su entorno, o el ser humano y la naturaleza, contrario al que la doctrina cristiana quiere imponer. Ya hemos dicho que el mito celebra cuestiones como la naturaleza, la tentación, la pasión, la aberración e incluso la bestialidad. Sin embargo, la doctrina cristiana vindica valores opuestos. Si hacemos caso de la definición de Joseph Campbell, “la tradición bíblica es una mitología orientada socialmente en la que se condena a la naturaleza”. Este pensamiento contrasta con el de las religiones de la naturaleza, que “no son tentativas para controlarla, sino una ayuda para establecer un acuerdo con ella”. (Campbell, 1988, pág. 44)

Si aceptamos la idea de que el mito contravenía estos valores, ¿cómo justificar que se insertara con tanta facilidad en la mitología cristiana a partir del Renacimiento, pese a

celebrar valores radicalmente opuestos a los de la Biblia? Una hipótesis válida para explicar este hecho es considerar que el mito de Leda armonizaba con las ideas cristianas sobre lo masculino y lo femenino. En pocas palabras, Leda reafirma lo que Campbell llama el mito cristiano de la Caída:

En la tradición bíblica que hemos heredado, la vida es corrupta, y todo impulso natural es pecado salvo que esté circuncidado o bautizado. La serpiente fue la que trajo el pecado al mundo. Y la mujer fue la que le entregó la manzana al hombre. Esta identificación de la mujer con el pecado, de la serpiente con el pecado, y por ella de la vida con el pecado, es el giro peculiar que le ha dado a toda la historia el mito bíblico y la doctrina de la Caída. (...) La idea en la tradición bíblica de la Caída es que la naturaleza, tal y como la conocemos, es corrupta; el sexo en sí es corrupto, y la hembra como epítome del sexo es corruptora. (Campbell, *El poder del mito*, 1988, pág. 70)

Tendría así el mito de Leda lo que el propio Campbell llama “función sociológica”: fundamenta y valida el orden social. Leda representa el papel que la tradición cristiana confiere a las mujeres: es incitadora del pecado, pero a la vez una figura pasiva que poco o nada puede hacer frente a la determinación del dios masculino; es creadora de vida, pero también depositaria de las pasiones más oscuras. En definitiva, legitima y justifica el orden social del Patriarcado.

4.2.4 La transformación del mito

4.2.4.1 De lo espiritual a lo carnal (siglos XVIII y XIX)

Ya hemos visto cómo se representaba a Leda en el arte antiguo, y con qué versión del mito trabajaron los artistas del Renacimiento. Pero si la unión entre la reina y el Dios-cisne se concebía en aquellos años como una suerte de fusión sagrada en la que se enfatizaba la dimensión espiritual del encuentro, con el paso de los siglos la dimensión carnal fue ganando enteros. A medida que los creadores empiezan a plantear una nueva concepción del arte, se cuestiona también el papel de la mitología en la creación artística. El artista ya no puede resignarse a repetir un motivo intemporal y mantenerse fiel a su contenido e implicaciones. Por el contrario, debe establecer una conexión entre el relato mítico y su propia época. Ya no interesa el mito en sí, sino la forma en la que el mito sigue siendo vigente y suscita reflexiones sobre la naturaleza y las pasiones del ser humano.

En este sentido, no sorprende que las representaciones del mito de Leda sean cada vez más audaces en términos sexuales. A medida que la sociedad se liberaliza y los dogmas

religiosos empiezan a cuestionarse, el sexo y el erotismo dejan de ser tabúes improcedentes y los artistas se atreven incluso a modificar y actualizar los grandes relatos universales. Esto mismo será lo que ocurrirá con el mito de Leda y el cisne. Con el tiempo, el encuentro espiritual pasará a representarse no solo como un encuentro sexual, sino como un despliegue de bestialismo, un capítulo de dominación y miedo. De esta forma, los artistas recuperarán esa otra versión del mito negada durante siglos de tradición. El debate sobre si el encuentro entre Zeus y Leda fue consentido o no tendrá cabida, casi dos milenios después, en los lienzos de los artistas modernos.

Algún autor consideran que fue el poeta William Butler Yeats quien rompió con siglos de tradición y representó por primera vez el episodio tratándolo como una violación (Armstrong, 2013). En su opinión, aunque es evidente que el poeta se fija en obras pictóricas (la esteticidad del texto merece un comentario de elogio, pero no tiene cabida en este trabajo), en ninguna de las pinturas a las que pudo tener acceso había indicios del bestialismo que él reproduce de forma descarnada en su célebre poema. Este autor opone en estos términos el texto de Yeats con una de las representaciones más célebres del mito, que data de 1875, la Leda de Moreau. “Gustave Moreau presenta no una violación bestial, sino una unión sagrada; no violencia, sino arabesco hierático; no conflicto, sino evasión” (Ídem).



Leda y el cisne. François Boucher

Pero atribuirle a Yeats toda la responsabilidad de la transformación del mito sería un error. De hecho, en los casi dos siglos precedentes la representación convencional de Leda había ido reconfigurándose y mutando en los lienzos de muchos artistas. En una fecha tan temprana como 1740, ya encontramos una obra que, ciertamente, rompía moldes en la época. Es una pieza atribuida al pintor francés François Boucher, aunque existen dudas sobre su autoría. Boucher ya había tratado el tema en otra ocasión, desde un prisma mucho más convencional. En aquella pintura Leda y otra joven (que no aparece en el mito original) son sorprendidas por un pequeño cisne. La composición y el tratamiento recuerdan a los desnudos recatados y frecuentes en el rococó, y que Boucher había tratado profusamente. Pero la obra de 1740 es diferente. Se trata de una representación mucho más explícita, en la que la reina parece entregarse sumisa al cisne. La mujer yace boca arriba, semidesnuda y con el sexo al descubierto, mientras el cisne dirige su cabeza hacia él, en una composición en la que cuesta obviar las similitudes entre el alargado cuello del ave y el sexo masculino. Ningún autor antes que él se había atrevido a explicitar tanto el encuentro sexual.

Quizá sea cierto que Yeats fue el primero en mostrar claramente la violación, pero no es difícil encontrar en cuadros precedentes atisbos de violencia en el encuentro. Llama la atención la versión de Géricault. Éste figura en la historia del arte como uno de los grandes precursores del modernismo, uno de los primeros pintores que dirigió su mirada a la realidad que le rodeaba y trabajó con motivos de plena actualidad, representando incluso acontecimientos que aparecían en las páginas de los periódicos y elevándolas al estatus de heroicos, como en el caso de su célebre *La balsa de la medusa*.



Su *Leda y el cisne*, pintada entre 1816 y 1817, no tendría razón de ser según su ideología artística de no ser por las innovaciones que introduce. Algunos autores han querido destacar el detalle con el que Géricault reproduce la musculatura de la diosa, otros han visto similitudes entre su postura y la del *Illisus* del Partenón (Clark, 1987), pero ninguno ha enfatizado el dinamismo y la fiereza que transmite el cuadro. Géricault transforma la caricia en rechazo, el dócil gesto de Leda en tensión, y la actitud noble del animal en una pose agresiva. Esa musculatura que otros destacan podría explicarse por un intento del pintor de plasmar la tensión de la reina, el bestialismo del encuentro. Hasta el propio cromatismo del cuadro sugiere tensión y antagonismos. Esta violencia no está presente en los bocetos previos que el pintor ensayó y que aún se conservan, pero sí en la obra final. Aportando este nuevo elemento al cuadro, Géricault reformulaba un mito clásico añadiendo sus obsesiones, esos temas que estarían presentes en mayor o menor medida en toda su obra: la violencia y la victimización.

No es difícil encontrar otras representaciones posteriores del mito en las que esta tendencia a representar el rechazo por parte de Leda se repite. En un fresco de 1834 de Delacroix, la tensión muscular de la reina, el gesto duro, la caricia convertida en un gesto de protección y la postura amenazadora del ave, vuelven a sugerir tensión y violencia. Las



Leda y el cisne. Delacroix

semejanzas entre Delacroix y Géricault, la pretensión común de superar y dar un aire nuevo al arte que imperaba hasta entonces, la obsesión por la violencia y la fealdad y por reconectar el arte con el espíritu de la

época pueden explicar las obvias similitudes en la forma en la que acometen la representación del mito. No cabe duda de que la representación del mito de Leda había empezado a cambiar.

4.2.4.2 La Leda vanguardista (siglo XX)

Las primeras décadas del siglo XX protagonizaron una eclosión de nuevas corrientes artísticas que reformularon y revitalizaron la propia concepción del arte. Desordenando los parámetros creativos, muchos artistas erigen un escenario completamente nuevo. Ese nuevo escenario fue reconfigurándose a lo largo de varias décadas, desde que los primeros protoimpresionistas decidieron dar un vuelco a las fórmulas tradicionales y cuestionar los preceptos que imponían las academias. Pero a pesar del carácter rupturista de estos movimientos, los artistas del siglo XX no solo no rechazaron la mitología, sino que la reivindicaron. Los motivos son varios. Meletinski defiende que el renacimiento del mito en el siglo XX se basa en un acercamiento apologético del mismo por autores como Nietzsche o Bergson, por la extraordinaria experiencia artística de Wagner o por la influencia del psicoanálisis de Freud y Jung. También es importante el papel que desempeñan las nuevas teorías etnológicas que profundizan en la comprensión de la mitología y le atribuyen la función de sostener el orden natural y social (Meletinski, 2001, pág. 145). La crisis de identidad de la cultura occidental, hace que muchos artistas se interesen por la religión y la mitología de otros pueblos.

Al igual que ocurre con otros mitos, las representaciones del episodio de Leda y el cisne se multiplican, pero lo más interesante es observar cómo los diferentes autores toman el mito primitivo y lo reconfiguran en función de su propio contexto socio-cultural y técnica artística. De esta forma Leda se materializa en pocos años de muchísimas formas, algunas muy distintas entre sí. La violencia y la dominación también encuentran espacio en algunas representaciones, que serán las que comentaremos a continuación.

Una versión extraordinariamente interesante es la que plantea Otto Dix en 1919. El pintor alemán, inscrito en la corriente que se conoció como Nueva Objetividad, se caracterizaba por mezclar elementos del realismo y el expresionismo, pero también por retratar temas sórdidos y provocativos. Su retrato de Sylvia Von Harden, extraordinariamente moderno, está considerado como un alegato del feminismo. Dix plantea en esta obra un nuevo modelo de femineidad que rompe con los estereotipos clásicos femeninos. Pero Dix tenía también una tendencia a representar de forma muy cruda la violencia de la guerra, que en aquellos años partía en dos Europa, y también

las patologías sexuales de una época paranoica en la que los asesinos en serie poblaban los periódicos.

Grosz y Dix recrean el romance del matarife y la prostituta como una intersección de discursos sobre la corrupción humana, la sexualidad asesina y la corporalidad grotesca, en los cuales la víctima aparece como el agente provocador de su propio asesinato y el criminal como vengador de lo “masculino”. Los artistas representan a hombres que son, por un lado, soldados mutilados o perturbados por la guerra, y por otro, asesinos sexuales. Los excombatientes son seres con crisis de identidad y resentidos con las mujeres, a las que consideran como traidores que han permanecido en la retaguardia a salvo, y a las que perciben como una amenaza contra su poder social y sexual. Los asesinos sexuales son los vengadores de esa virilidad escarnecida. Como indica Maria Tatar la mujer se convierte en el enemigo. Ellos reparan el trauma matando a lo femenino. (Santamaría Blasco, 2014, pág. 57)



Leda. Otto Dix

No sorprende, por tanto, que la versión de Dix del mito de Leda remita a esa misma violencia sexual que seguiría desarrollando en obras posteriores. De estilo cubista, aunque mucho más expresivo que el cubismo analítico, el cuadro parece haber sido realizado a base de rápidos y violentos trazos, de un pulcro blanco en el caso del cisne y de un rojo fresco y carnoso en el de Leda. Cuando el pintor elige el tema, no lo hace con una intención meramente estética, sino con la convicción plena de obtener del relato aquellos elementos que le permitan expresar la decadencia sexual y predadora de su época, una época marcada por los conflictos sexuales. El cisne es en esta ocasión un ave grande y amenazadora -no un animal dócil y pequeño como en las representaciones clásicas-, que somete a una reina que parece oponer resistencia al levantar sus brazos en un gesto poco natural. La fractura de los cuerpos a partir de la aplicación de la técnica cubista aporta no solo ritmo y movimiento, sino también urgencia y violencia. La composición busca incomodar al espectador y hacerle experimentar parte de esa angustia, de forma que éste entienda que está presenciando una violación, y su empatía, y no su deseo, corra hacia el lugar de Leda. (Irish, 2012)

Otro movimiento artístico que frecuentó el mito es el surrealismo. Y no es sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que esta corriente de autores concedía a los sueños, la influencia que las teorías psicoanalíticas ejercían sobre ellos y la constancia de que los relatos universales podían ayudar a expresar esa dimensión subjetiva innata en el ser humano que custodia las pasiones y deseos más primitivos. Otro motivo constante en el imaginario surrealista era la experimentación sexual, y su representación. Conviene recordar que en los encuentros protagonizados por los artistas más representativos del movimiento (como los recogidos en *Reserches sur la sexualité*) se discutía sobre “la eyaculación, la práctica del 69, la presencia de terceros en el acto sexual, el disfrute simultáneo en las relaciones sexuales de hombres y mujeres o la homosexualidad”. (Aliaga, 2004, pág. 36)

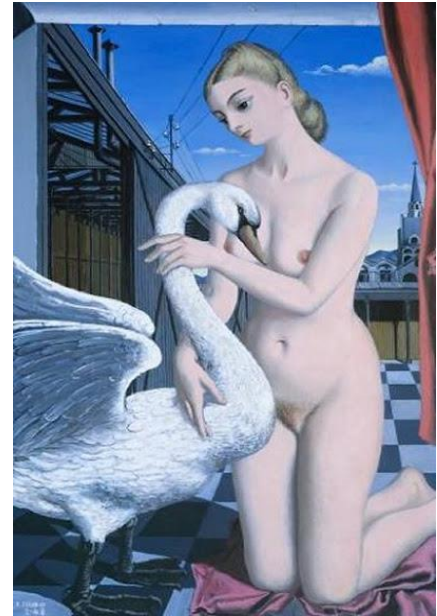


Leda. Man Ray

Es comprensible, por tanto, que los artistas surrealistas vieran en el mito del cisne una vía eficaz para concretar sus propias fabulaciones sobre el sexo y la importancia de éste para el individuo. Lo hicieron, eso sí, desde una perspectiva singular que establecía una relación muy concreta entre lo femenino y lo masculino. Muchos autores destacan que, si bien era un movimiento que veneraba e idealizaba a la mujer, tendía a objetualizarla, a considerarla una mera depositaria de los sentimientos de los hombres. Las representaciones del género femenino acostumbraban a primar un discurso sobre el cuerpo de la mujer en el que las propias mujeres no se concebían como entes pensantes. Juan Vicente Aliaga recupera una frase de Baudelaire para sintetizar la percepción de la femineidad que era común entre los surrealistas: “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra y la mayor luz en nuestros sueños”.

Leda de Man Ray es un ejemplo perfecto de esta tendencia, pues la objetualización se hace incluso en el ámbito de la literalidad. Leda se transforma en un maniquí compuesto por formas geométricas. El encuentro se emplaza en un escenario onírico, para enfatizar la irracionalidad y la idealización a las que está sujeto el motivo. El cisne también está compuesto por figuras, aunque en su caso son mucho menos rígidas. A pesar de la evidente impersonalidad de la figura femenina, ésta recuerda en su postura, con las piernas cruzadas y la mano tapándose el rostro, a obras de otros artistas. Lo que consigue Man Ray al objetualizar a Leda es concretar en términos visuales el ideario de todo un movimiento artístico.

No en todas las representaciones surrealistas del mito es tan patente la idea de mujer como objeto, pero eso no quiere decir que no aparezca en mayor o menor medida. Un ejemplo es la Leda de Paul Delvaux, datada en 1948. Delvaux es uno de esos autores de estilo personal e inconfundible, en este caso concreto, por la casi obsesiva frecuencia con la que vuelve una y otra vez sobre los mismos motivos. Sus pinturas están pobladas de mujeres de rostro hierático, que desconciertan por la impersonalidad de sus expresiones. Suelen ocupar escenarios oníricos y



Leda. Paul Delvaux

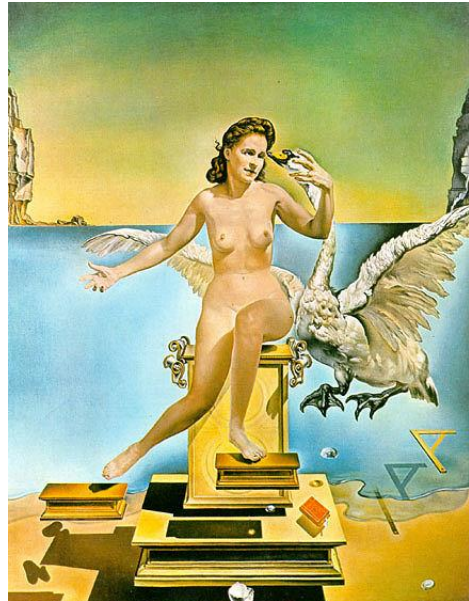
esperan, como en estado de ingravidez, y muchas veces desnudas. En ocasiones esta desnudez tiene visos de violencia simbólica cuando Delvaux incorpora a un hombre vestido en la composición.

La Leda de Delvaux repite estos elementos recurrentes. La reina y el cisne están emplazados en un espacio indeterminado y onírico construido con elementos de la iconografía surrealista. Leda abraza al cisne, pero lo hace con ese gesto de frío e impersonal ensimismamiento. Delvaux plantea una relación entre lo masculino y lo femenino habitual en el surrealismo. La mujer representada es misterio, incógnita a los ojos de los hombres que la observan con adoración. Pero al plantear esta idea, se induce que la mujer encuentra sentido al ser observada por el hombre, anulando así su propia identidad y negando que exista previa y posteriormente a la experiencia perceptiva del hombre. Esta relación de fuerzas, en la que la violencia está excluida, pero la dominación masculina sigue siendo una constante, era común en el surrealismo, como han señalado muchos especialistas:

El surrealismo, pese a ser un movimiento de vanguardia revolucionario y moderno, no lo era tanto en lo que a la consideración de la mujer se refiere. Los surrealistas estaban convencidos de que la mujer era un enigma y que había nacido para ser descubierta, mientras que el hombre había nacido para descifrar ese enigma. Por tanto, el mundo femenino en el surrealismo es un mundo interpretado por el hombre, resultado de la imagen que éste se había creado de la mujer. (Caballero Guiral, 2001)

Pero la distinción de mejor y más famosa versión surrealista del mito pertenece, sin duda, a Salvador Dalí. Si decíamos antes que lo importante para los artistas modernos al trabajar con los mitos era establecer un nexo entre éstos y es el espíritu de la época,

Dalí va un paso más allá, dejando patente una vinculación entre el mito y el propio artista. En su “Leda atómica”, Gala, la compañera sentimental del artista, retratada con gran realismo, se convierte en la princesa, de forma que el cisne representaría la pulsión del propio Dalí. En esta obra, el autor elimina cualquier vestigio de violencia e incide, como lo hicieran los artistas del Renacimiento, en la dimensión espiritual del encuentro, pero desde una perspectiva, si se permite la contradicción, mucho más terrenal, ya que es su propia relación amorosa la que adquiere protagonismo.



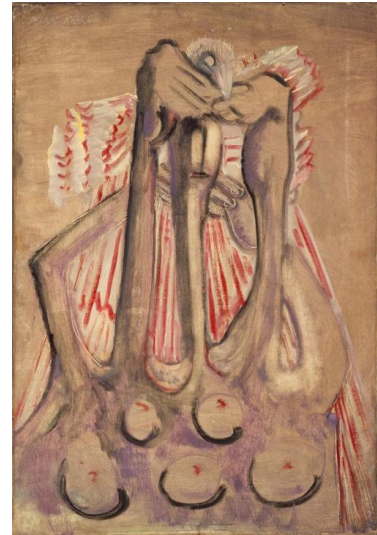
Leda atómica. Salvador Dalí

Dalí dispone los elementos de forma que ninguno se toque entre sí. Ingrávidos, flotan en el aire en un equilibrio perfectamente calculado por Dalí e inscrito en un pentágono, de manera que se excluye la dimensión carnal. El autor reformula el mito introduciendo su propia percepción del amor y el sexo, unos pensamientos que también marcaron su propia vida y, en palabras de sus biógrafos, le llevaron a no mantener nunca relaciones sexuales. Una vez más, como ya pasara en otras obras surrealistas, Dalí encuentra una excusa en el mito para representar sus propias filias y fobias sexuales; su propia creencia, consciente o inconsciente, de lo que es el amor; en definitiva, las perturbaciones que le generaba aquello que el psicoanálisis llamó Eros. Pero los de índole sexual no son los únicos complejos que aparecen reflejados en su obra. Atendiendo a la correspondencia y declaraciones del propio Dalí, en esta obra hay también referencias a su hermano, muerto años antes de su nacimiento. El autor encuentra una analogía entre su historia y la de los Dioscuros, hijos de Leda, uno de los cuales tenía ascendencia divina y el otro no (como explicábamos en el punto 1). Al morir Cástor, Pólux convenció a su padre Zeus para que le devolviera a la vida, concediéndole su misma inmortalidad, y éste accedió a que se alternaran en el Olimpo, como dioses inmortales, y en el Inframundo, como mortales fallecidos. En este mito, Dalí vio una oportunidad de expresar su obsesión recurrente de ser una proyección o reencarnación de su hermano, una copia análoga en el reino de los vivos. (Pérez Andujar, 2003, pág. 30)

Hasta ahora nos hemos centrado en cuadros figurativos, pero el mito de Leda también ha sido frecuentemente tratado por artistas pródigos a la abstracción, que han sabido desmenuzar las pasiones y sentimientos presentes en el rapto y transformarlos en formas y colores. Merecen especial atención las consideraciones que Adolph Gottlieb y Mark Rothko hacen sobre la aparente -aunque en su opinión injustificada-

contradicción de representar una historia en términos no figurativos o de regresar al tratamiento de mitos clásicos, cuando formalmente se busca la ruptura con la tradición pictórica. Empecemos con una frase lapidaria de Gottlieb:

Creo que cualquiera que observe atentamente mi retrato de Edipo o la Leda del señor Rothko enseguida constatará que no se trata de mitología sacada de Bulfinch³. Las implicaciones aquí tienen aplicación directa a la vida, y si la presentación parece extraña, uno podría, sin exagerar, hacer un comentario similar sobre la vida en nuestro tiempo. (Rothko & Lopez-Remiro, 2006, pág. 38)



Leda. Mark Rothko.

Una vez más, el artista moderno defiende la conveniencia de tomar temas clásicos, no por su dimensión estética, sino por su estrecha relación con la naturaleza intrínseca del hombre, su aplicación directa a la vida. Cada corriente artística debe buscar su propio lenguaje pictórico, la fórmula más conveniente para convertir estas narraciones en formas y colores. Rothko hace en la misma obra una reflexión no menos interesante que la de su colega:

Usamos los mitos de la antigüedad porque son símbolos eternos en los que nos apoyamos para expresar ideas psicológicas básicas. Son símbolos de los miedos primitivos y las motivaciones del hombre, no importa en qué lugar o tiempo, cambiando solo en detalles, pero nunca en sustancia. Y la psicología moderna los encuentra persistiendo todavía en nuestros sueños, nuestro lenguaje y nuestro arte, aun con todos los cambios externos en nuestras condiciones de vida. La representación de estos mitos, sin embargo, debe hacerse en nuestros propios términos, que son al mismo tiempo más primitivos y más modernos que los propios mitos; más primitivos porque buscamos las raíces atávicas y primigenias de la idea en lugar de la elegancia de la versión clásica; más modernos porque redescubrimos sus implicaciones desde la experiencia propia. Aquellos que piensan que el mundo actual es más amable y elegante que las pasiones primigenias y predatoras que estos mitos hacen florecer, no son conscientes de la realidad o no desean verla reflejada en el arte. (Rothko & Lopez-Remiro, 2006, pág. 39)

Estas ideas, formuladas con intachable elegancia, son las que han llevado a numerosos artistas abstractos a representar el mito alejándose de convencionalismos, y apostando por la creación de formas difícilmente identificables, formas

³ Me he tomado la libertad de traducir el extracto para facilitar su comprensión. Gottlieb se refiere a Bulfinch's Mythology, un tratado sobre mitología muy popular en aquella época y aún hoy.

incomprensibles para aquellos que no conozcan el relato. Pero, aun con todo, esas formas son capaces de transportar al lienzo -algunos dirán que incluso con mejores resultados que el propio arte figurativo- las pasiones que implica el relato: la violencia, el victimismo, la dominación, la humillación, y la naturaleza inhumana de la violación. La versión de Rothko, de 1941, aún conserva cierto apego al figurativismo. Somos capaces de identificar, plumas, picos y huevos en un engendro que es al mismo tiempo mujer y ave. Entre la abstracción y el figurativismo se moverán otros grandes autores como Klimt o Matisse. Pero habrá algunos que se declinen claramente por la abstracción total. Este es el caso de Cy Twombly, que logra expresar la violencia del encuentro únicamente mediante la rapidez del trazo y la elección cromática.

4.3 Fase iconológica

4.3.1 Diálogo con la tradición

Según David Gallagher, el mito de Leda ha sido recurrentemente adaptado en la literatura enfatizando la dualidad física y psicológica de las naturalezas que coexisten en los seres humanos (Gallagher, 2009). Warner explica que el mito celebra cuestiones como la naturaleza, la tentación, la pasión, la aberración e incluso la bestialidad. A su vez, subyace cierta contradicción en la historia, provocada por la oposición de la naturaleza salvaje de las pasiones humanas, y al mismo tiempo, el prodigio contra natura de la partenogénesis (Warner M. , 2002).

En mi opinión, la principal razón del éxito popular del mito, dejando a un lado el atractivo intrínseco de las obras artísticas que lo han representado, es quizá que está saturado de múltiples interpretaciones posibles que operan en muy distintos niveles: por una parte, existe una metamorfosis mágica del dios Zeus en un cisne; por otra, la transformación forma parte de un ardid, ya que se realiza expresamente con el fin de engañar a Leda; además, incluye un acto sexual enfatizado por la dimensión de bestialidad; y, por último, este acto sexual es profundamente perturbador, porque no permite a los lectores saber si se trata de un acto consentido o de una violación, lo que da pie a los artistas a plantear en el lienzo su propia hipótesis.

Sword dice que el mito no solo basa su atractivo en el relato clásico de la interacción entre dios y humano, sino también en el potencial del cisne como símbolo literario

multivalente: “los cisnes son elegantes, como las rimas de las poesías; blancos, como una página aún no escrita; y románticos, porque cantan solo en el momento de su muerte”. (Sword, 1992)

Pero el cisne tiene otras muchas interpretaciones simbólicas. Y una de las más interesantes es la que lo caracteriza como epítome de la masculinidad. No se puede obviar la evidente similitud entre su largo cuello y la forma fálica. En este sentido, conviene recordar que el cisne es una de las pocas aves que poseen un apéndice que, durante el acto sexual, introducen en el aparato reproductor de la hembra. Parece innegable que la elección de un ave para la transformación de Zeus se justifica como una forma de contraponer lo espiritual a lo terrenal. Del mismo modo, que, de entre todas las aves, sea el cisne, y no otro, el animal en el que Zeus se metamorfosea parece tener una estrecha relación con la identidad de género.

Santini juega en sus composiciones con esas ambivalencias. No parece casual que recupere algunos de los tipos iconográficos más populares en la época clásica. Si el lector recuerda la explicación de las figuras helenísticas, convendrá conmigo en que los paralelismos entre *Wind is a Wild* y la *Leda protectora*; y *A fool for Love* y *Love's Dream* y la *Leda subyugada* son evidentes. Pero Santini enfatiza siempre la componente erótica. En *Wind is a Wild* convierte el gesto protector en caricia, y en *A fool for Love*, en lugar de retratar una relación en la que el dios/pájaro domina a la mujer, se vale del movimiento que le brinda en uso de la técnica lenticular para evidenciar cómo Leda acompaña los movimientos del cisne, irguiéndose en *Love's dream* para acercarse contra sí al cisne, o convulsionando y arqueando el pecho en *A fool for Love*, gestos que explicitan una concepción sobre la sexualidad más contemporánea.

Esta estrategia armoniza a la perfección con la que han seguido los autores de numerosas representaciones de Leda en las últimas décadas. El paradigma probablemente sea *Oh sensibility* ejecutada por Otto Müehl y otros artistas del activismo vienés en 1970. Juan Vicente Aliaga, en una obra que ya hemos citado anteriormente, describe la performance en estos términos:

Müehl contorsiona su cuerpo detrás de una mujer que hace o simula hacer el amor con una oca a la que besa en el pico. Müehl lame al animal, lo abraza y lo entrega finalmente a un grupo de gente. Después lo recupera y la oca acaba decapitada: el muñón restante sirve para masturbar a la mujer. (Aliaga, 2004)

Müehl, en última instancia, estaba cargando contra la función sociológica del mito (que validaba un orden social en el que el hombre somete a la mujer) y abriendo la veda a un uso del mismo para denunciar una situación y educar al público en un pensamiento que pudiera poner en duda el orden social heredado. El mito evoluciona así desde su función sociológica a una función pedagógica, como ya vaticinara Campbell:

La tercera función del mito es la sociológica: fundamenta y valida un cierto orden social. Y aquí es donde los mitos varían enormemente de un lugar a otro. Puedes tener toda una mitología para la poligamia, toda una mitología para la monogamia. Cualquiera de las dos puede estar bien. Depende de donde estés tú. Es esta función sociológica del mito la que se ha impuesto en nuestro mundo... y ya está anticuada. (...) Pero hay una cuarta función del mito, y es ésta la que creo que hoy debería interesarnos a todos: la función pedagógica, la enseñanza de cómo vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia. Los mitos pueden enseñarnoslo. (...) La historia que tenemos en Occidente, en la medida en que está basada en la Biblia, está basada en una visión del universo que pertenece al primer milenio a.C. No coincide con nuestro concepto ni del universo ni de la dignidad del hombre. Pertenece por completo a otra parte. Requiere de una actualización. (...) Los mitos están tan íntimamente ligados a la cultura, momento y lugar, que si los símbolos, las metáforas, no son mantenidos con vida mediante una constante recreación en las artes, la vida simplemente se aparta de ellos. (Campbell, El poder del mito, 1988, pág. 66)

Y eso es precisamente lo que han conseguido los artistas contemporáneos con sus novedosas versiones del mito. Muchos de ellos han invertido la relación de fuerzas para que el mito no se aparte de la vida. Y lo han hecho rompiendo con la tradición y representando a una Leda más acorde con los tiempos que vivimos.

Leda de Derrick Santini es una muestra clara de que los artistas se han concienciado de la responsabilidad pedagógica que les exige el uso de este mito concreto. Podríamos definir esta obra como un *aggiornamento* (o puesta al día de un motivo clásico) plástico y semántico, una adecuación tecnológica e ideológica del mito los tiempos que corren; ideológica gracias a la recuperación y alteración de tipos iconográficos populares en la antigüedad (pero revisitados desde una perspectiva feminista), y tecnológica debido al uso que Santini hace de la moderna tecnología lenticular. La princesa que éste retrata poco o nada tiene que ver con aquellas Ledas subyugadas que fueron popularizadas durante el Renacimiento. Por el contrario, parece ejercer la misma influencia sobre el cisne, que éste sobre ella. Ya no hay una relación de sometimiento, sino de equilibrio. La avezada mitóloga Marina Warner lo supo ver claramente cuando redactó una reseña de la obra, tras la polémica suscitada por la actuación policial.

El mito intrigante de Zeus transformándose en un cisne y violando a Leda es a la vez violento, sensual y cautivador. Leonardo y Miguel Ángel trataron el tema con ternura, enfatizando la belleza etérea y fecunda de Leda y la virilidad de Zeus como cisne; la imaginería actuaba como una metáfora de los orígenes y las manifestaciones de la vida, con connotaciones religiosas sutiles del Espíritu Santo. En contraste, las imágenes de Santini son lascivas, fantásticas, contemporáneas y seculares. (Warner M. , 2012)

¿Quiero decir con esto que Santini adapta los tipos iconográficos clásicos para restringir la idea de lo sexual a la genitalidad y el puro placer? Podría argumentarse que sí, pero yo creo que su apuesta va más allá. El fotógrafo toma una serie de decisiones formales que nos sitúan la historia en una dimensión onírica. Entramos en el terreno del inconsciente.

4.3.2 El inconsciente colectivo

Si estudiamos las representaciones pictóricas clásicas del mito de Leda y el Cisne observaremos que en todas ellas se representaba, con mayor o menor detalle o fidelidad, un *locus* en el que la acción tenía lugar. Esta decisión enfatizaba el carácter narrativo del mito. No olvidemos que hasta no hace mucho imperaba una lectura literal o en todo caso alegórica de los propios mitos, y en ese sentido enmarcar las composiciones en un paisaje de apariencia real contribuía a subrayar la vinculación con lo terrenal de las historias que se contaban.

Como hemos desarrollado en la fase iconográfica, las vanguardias irán subrayando poco a poco la irrealidad o directamente diluyendo ese escenario al que nos referíamos. Y Santini no hace sino radicalizar esa apuesta. Las figuras nos son mostradas frente a un fondo negro. Podríamos considerar ésta como una decisión meramente formal; no sería una explicación inconsciente, sobre todo teniendo en cuenta que la oscuridad del fondo ayuda a ensalzar el blanco del cisne y enfatizar la sensación de tridimensionalidad que aporta la técnica lenticular.

Pero esa descontextualización produce otros efectos más profundos en el espectador. Merece la pena señalar que Santini no solo utiliza un fondo negro para destacar las figuras, sino que se sirve de esa oscuridad total para borrar incluso la referencia del horizonte. La intersección entre el plano horizontal y vertical se difumina, borrando una de las referencias más claras que tenemos de espacialidad y haciendo que en algunas piezas las figuras floten ingravídas, subrayando la sensación de ingravidez y onirismo.

No es la única decisión en esta dirección. El autor parece querer enfatizar esa irrealidad negando la existencia de un dispositivo. La construcción de las imágenes es impersonal: grandes planos generales, plano medio-corto, o plano americano, sin referencias extradiscursivas que nos hablen de que estamos ante una imagen construida. Solo *Mask of Love*, en la que Leda parece mirar directamente a la cámara

con sobresalto, podría hacernos pensar que se establece una relación directa entre el espectador y el personaje del relato, pero al no existir más indicios que nos lleven en esa dirección podemos argumentar simplemente que la mirada de Leda no es más que el resultado inintencionado de subrayar su expresión mediante el primer plano.

Todas estas decisiones que buscan enfatizar la irrealidad y el onirismo del encuentro no armonizan bien con la función pedagógica del mito que explicábamos antes. Si Santini quisiera impartir una lección sobre los valores sociales – y, más concretamente, los valores sexuales- que deberían primar en nuestra sociedad, ¿no sería más efectivo diluir la frontera entre lo terrenal y lo mítico, resaltar la cotidianidad del encuentro? Recordemos que eso fue exactamente lo que hizo Otto Müehl en su controvertida acción performática.

Creo que la estrategia de Santini corresponde más a lo que Campbell llama “función mística” del mito: aquella que nos hace advertir “cuán maravilloso es el universo (...) y experimentar un pavor reverencial ante este misterio”. Los mitos son capaces de abrir el mundo a la dimensión del misterio, y eso es precisamente lo que parece intentar Santini. Pero no seamos obtusos al considerar el misterio: éste no abarca sólo aquello que nos rodea, no recubre con su pátina únicamente los grandes interrogantes de la vida y su sentido; también habita en nuestro interior, porque hay una dimensión de nosotros que nos determina y, sin embargo, no alcanzamos a comprender.

Todas estas ideas nos dirigen de forma precipitada a las tesis defendidas por Carl Gustav Jung. Los mitos se configuran muchas veces como representaciones narrativas del estadio más profundo de la psique humana. Un estadio sobre el que no tenemos control racional y que, según las tesis del famoso psicoanalista, compartimos todos los seres humanos:

Una capa, en cierto modo superficial, de lo inconsciente es sin duda alguna personal. La designamos con el nombre de inconsciente personal. Pero esa capa descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Esa capa más profunda es lo así llamado inconsciente colectivo. He elegido el término «colectivo» porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. Es, con otras palabras, idéntico a sí mismo en todos los hombres y por eso constituye una base psíquica general de naturaleza suprapersonal que se da en cada individuo. (Jung, 2002)

¿Es aventurado pensar que la decisión de Santini de construir una escena onírica apunta directamente a esa idea del inconsciente colectivo? ¿No es, en última instancia, el mito de Leda una certera representación de la incompreensión, e incluso el

extrañamiento, que muchas veces nos producen nuestras propias pulsiones sexuales? Pulsiones, por cierto, sobre las que no tenemos control, precisamente porque pertenecen a ese estadio de la psique marcado por una fuerte componente biológica.

El hombre pocas veces comprende sólo con la cabeza, sobre todo el hombre primitivo. El mito, en virtud de su numinosidad, produce un efecto directo en lo inconsciente, haya sido comprendido conscientemente o no.

En última instancia, las figuras que Santini resalta en primer plano y sitúa sobre un sinfondo plástico parecen extirpadas de su contexto o entorno natural. El fondo no solo carece de cualquier mínimo elemento figurativo; en su dimensión plástica también parece hablarnos de *ausencias*. No olvidemos que el negro, color asociado a la muerte, la violencia, el misterio, e incluso la sensualidad, no es más que la ausencia de los demás colores, producto de la incapacidad de una superficie de absorber los rayos de color que componen los haces de luz. Un fondo incapaz de reflejar la luz es un fondo irreal. Pero, sobre todo, es la representación de aquello sobre lo que no tenemos control. Los significados negativos que históricamente se han atribuido al color negro provienen, en última instancia, del miedo natural de los hombres a la noche, fase del día en el que las alimañas y los depredadores ponen a prueba la supervivencia. Quizá por eso funcione tan bien como representación del dualismo profundo que está en la naturaleza de cada uno de los hombres. El negro es color del hundimiento en lo oscuro, en las tinieblas a las que no llega la luz racional de la consciencia. Y quizá por eso le sirvió a Jung para definir uno de los arquetipos más importantes que habitan en el inconsciente colectivo: la sombra.

El término sombra se refiere a aquellos aspectos de la psique que son rechazados de la consciencia por el yo, ya que son inconsistentes con el autoconcepto. Los impulsos sexuales y agresivos que son inaceptables son especialmente característicos de la sombra y éstos son reminiscencias de la teoría de Freud sobre los impulsos reprimidos del ello. (...) La sombra media entre la consciencia y el inconsciente y puede observarse como el guardián del inconsciente. La emergencia de la sombra desde el inconsciente produce la experiencia del conflicto moral. Nuestra sombra se experimenta como aterradora o malvada cuando tememos a nuestro inconsciente. Esta percepción no representa la verdad, sino únicamente la actitud del consciente, el cual es renuente a compartir el centro del escenario con el inconsciente.(...) Cuando una persona llega a comprender el inconsciente y reconoce que tiene contribuciones positivas que hacer a la personalidad como un todo, la experiencia cambia. La sombra se vuelve entonces menos repulsiva y más agradable y produce gusto y vivacidad a la experiencia. La sombra, cuando está integrada con la consciencia, es una fuente de creatividad y placer. (Cloninger, 2003, p. 79)

Explicó Jung que la sombra se compone de dos partes: aquella que es producto de las experiencias personales que la consciencia no ha sido capaz de aceptar, y la que heredamos colectivamente como resultado de todas las experiencias que han vivido a

lo largo de milenios los individuos de nuestra especie. La sombra colectiva es una parte del inconsciente colectivo que encuentra su expresión en los mitos, arquetipos y símbolos de la religión. En muchas ocasiones, estos mitos constituyen una vía para expresar pulsiones profundas y liberar al inconsciente de su carga. No cabe duda de que el mito de Leda responde perfectamente a esta definición. Es fascinante, pero al mismo tiempo perturbador. Somos incapaces de comprender del todo su significado y, sin embargo, cientos y cientos de artistas han trabajado el mito durante siglos y siglos de tradición adaptándolo a cada uno de los tiempos. ¿Por qué? Probablemente porque habla sin ambages del misterio de la sexualidad, algo universal e imperecedero. Pero para comprenderlo mejor debemos introducir otros dos conceptos de la teoría junguiana:

Me refiero al *anima* y al *animus*, arquetipos también del inconsciente colectivo, pero que habitan, si cabe, aún más lejos del estadio de la consciencia. Son conceptos demasiado complejos para explicar en tan poco espacio, pero podemos resumir definiéndolos como la marca del género opuesto que matiza la personalidad de cada uno de nosotros y que, sin embargo, rechazamos por el peso que las tradiciones ejercen.

La gente conscientemente rechaza no sólo las cualidades que son malignas o inconsistentes con su persona, sino también las cualidades que considera incompatibles con su identidad como hombre o mujer. Estas cualidades inapropiadas al sexo, tradicionalmente ejemplificadas por rasgos como emoción en los hombres y poder en las mujeres, constituyen el *ánima* (la represión o falta de desarrollo de las cualidades de tipo femenino) y el *animus* (la represión o falta de desarrollo de las cualidades de tipo masculino). (...)El *ánima* o *animus* inconscientes son proyectados sobre la gente del sexo opuesto, incluyendo los padres y los amantes. Estos individuos desencadenan varias emociones (tales como temor, rechazo y anhelo), dependiendo de la actitud de uno hacia su propia *anima* o *animus* inconscientes. (...) Un hombre que menosprecia a una mujer por su sentimentalismo está, por proyección, rechazando su propio sentimentalismo no reconocido. Cuando está listo para integrarlo, deja de criticar a las mujeres a quienes les ve esa cualidad. De igual manera, las mujeres pueden proyectar su propio *animus* rechazando al temer o atacar las cualidades tales como dominación e independencia en los hombres. Estas proyecciones, también, se vuelven más positivas conforme el *animus* es integrado dentro de la conciencia.

Como decíamos, muchas veces este rechazo de las cualidades del género opuesto está provocado por la influencia de las tradiciones. Y no cabe duda de que el mito de Leda ha desempeñado este rol (es a esto a lo que nos referíamos cuando hablábamos de su función sociológica): validando un orden social en el que el hombre ostenta el poder y mando, se establecen una serie de dicotomías que coartan el correcto desarrollo de los seres humanos. Poder|Sumisión, Fuerza|Sensibilidad, etc. Cuando damos la espalda a la marca del género opuesto, estamos muchas veces negando una parte de nuestra

propia personalidad, defendía Jung. Pero existe una forma de que la consciencia acepte esas tres marcas del inconsciente. Hablamos del amor, el fenómeno por el que, mediante la admiración hacia el otro, aflora la marca del género opuesto que subyace en nosotros (*anima* o *animus*) e incluso nos reconciliamos con los impulsos más primitivos que nos habitan (sombra).

Una de las más comunes y potencialmente saludables instancias de la proyección del *anima* o *animus* es la experiencia de enamorarse. Enamorarse permite restaurar la pieza faltante de la psique que se dejó en el inconsciente cuando la personalidad consciente se desarrolló. Esta experiencia está, por supuesto, fuera de la realidad y de la planeación voluntaria del yo y en ese sentido es irracional. (...) El *anima* o *animus*, todavía no desarrollados conscientemente, se sienten que están presentes con el ser amado. (...) En una relación de amor psicológicamente saludable, la sombra también es aceptada dentro de la consciencia. El amante acepta al otro en su todo, aun los aspectos rechazados de la sombra. Por tanto, el amor facilita el desarrollo psicológico. (Cloninger, 2003, p. 81)

Desconozco si Santini ha leído o no la obra de Jung, ni si sabría explicar los conceptos anima, animus y sombra. Creo que no importa. Estas ideas han sido aceptadas por buena parte de las corrientes psicológicas y son ya parte de la esfera pública. Hoy en día somos plenamente conscientes de que hay un estadio de la psique sobre el que no tenemos acceso y en el que guardamos nuestras pulsiones más profundas. También sabemos (es parte de la teoría feminista) que durante siglos las tradiciones y los mitos han buscado marcar una diferencia estricta entre las mujeres y los hombres. Aún hoy la convivencia es difícil en ocasiones por la cantidad de clichés y estereotipos irracionales que portamos en nuestra mochila. Como digo, desconozco si Santini conoce la obra de Jung, pero no creo que sea necesario para haber interiorizado buena parte de sus ideas, si quiera de forma inconsciente, y haya acabado concretándolas plástica y figurativamente en su obra. Pues qué duda cabe de que ese sinfondo plástico sobre el que los amantes intercambian caricias es una representación inmejorable de la sombra junguiana, o que las idealizadas estilizaciones de cada uno de los sexos pueden explicarse por la idea del *anima* y el *animus*. El propio Jung identificó las figuras de los príncipes y princesas de los cuentos como una representación clara de este arquetipo. No me parece aventurado concluir que, en una construcción tan armoniosa en la que ambas figuras y el fondo se integran de forma tan estilizada, estamos observando esa aceptación del otro y del misterio que Jung relacionó con el enamoramiento.

4.3.3 Memoria lenticular

He reservado intencionadamente hasta ahora la reflexión sobre el porqué de la técnica de impresión utilizada por Santini porque considero que la opción por la lenticularidad

respalda la tesis del inconsciente colectivo a la que acabamos de referirnos.

Pero para comprenderlo debemos pensar en la lenticularidad no solo como técnica, sino como concepto. Es cierto que la lenticularidad, en su dimensión técnica, permite a Santini componer una secuencialidad (sus piezas son casi como microvídeos) y generar un efecto de tridimensionalidad, enfatizada gracias a la eliminación del fondo. De esta forma, el tiempo diegético de la representación se expande más allá de los límites formales que la fotografía y la pintura han impuesto tradicionalmente y Santini puede materializar la caricia en lugar de sugerirla, al tiempo que esboza el movimiento coreografiado de los dos cuerpos en pleno éxtasis sexual en lugar de embalsamar el tiempo, como diría André Bazin. Pero los efectos que genera la lenticularidad alcanzan la dimensión conceptual. ¿A qué nos referimos, por tanto, cuando hablamos del concepto lenticularidad? Para explicarlo nos apoyaremos en la tesis de Begoña Egurbide, titulada *Memoria lenticular*:

Tenemos una lenticularidad estricta ligada a la precisa técnica y una lenticularidad-concepto extendida, una hermenéutica de análisis en la que la memoria sería la lente, la óptica, que el cerebro utiliza para construir una ontología a su medida (con el aluvión de recuerdos, reminiscencias, realidad, mitos leyendas a las que tiene alcance). (Egurbide Marañón, 2014, p. 19)

Sucede, por tanto, que el formato revoluciona el modo en el que los significados se construyen. Tenemos un modo de representación más cercano a los mecanismos que rigen el inconsciente que a una razón más pura:

La resultante lenticular no se interesa por el significante, hace oídos sordos a un tipo de hermenéutica del lenguaje que se basa en verbos, significados de las palabras y sentido e introduce aspectos relacionados, hablando en términos musicales, con el ritmo, la escansión, la semiología de la posición del cuerpo, cosas que no se pueden reducir de ninguna manera al lenguaje del habla. (...) Está interesada en la estructura y narrativa de un discurso dominado por la insistencia del inconsciente, que encuentra campo abierto en el distanciamiento producido por la fisura en el enigma (conciencia). (...) Lo mismo que el flujo lenticular, no se puede localizar el movimiento, no existe. Nos rodean certezas y constancias de elementos que no existen pero que aceptamos de modo vital. (p. 33)

Lo que nos lleva a la idea clave. La lenticularidad reproduce la mecánica que rige el inconsciente y, al mismo tiempo, la impotencia que sentimos ante nuestras pulsiones más profundas. Y lo hace estableciendo un divertido juego con el espectador. La experiencia perceptiva de las obras lenticulares no es estática. El espectador debe desplazarse de un lado a otro para que las distintas fases de la secuencia lenticular se revelen. Cuando el autor escoge esta técnica otorga cierta libertad al espectador para que diseñe a su antojo la experiencia perceptiva. Pero es una experiencia castradora.

Sucede que la técnica lenticular sustrae nitidez a las imágenes capturadas. Éstas siempre están contaminadas por la estela de aquellas que la acompañan, que la suceden o preceden. De esta forma, el espectador padece una suerte de *coitus interruptus* al no poder concretar sus demandas. Es a lo que Egurbide llama edipalización:

La lenticularidad es una edipalización. El amor a la obra, cuyo deseo se dirige, se traslada, es desplazada a otro punto y deja al deseo del espectador-visionario, huérfano, en el aire. El deseo está en otra parte, que no coincide con la demanda absoluta y con las expectativas totalizantes del espectador/criatura que se acerca.
(p. 36)

4.3.4 Las máscaras de Dios

Detengámonos por un segundo en *Mask of Love*, a mi juicio, la pieza más interesante a efectos simbólicos. En primer lugar, es necesario subrayar que se trata de la única obra que recurre a la posproducción para la manipulación de la imagen, superponiendo dos elementos: una capa en la que el cisne ha sido duplicado para lograr un efecto de simetría se superpone a otra en la que se nos muestra un plano medio-corto de una Leda desnuda.

La decisión de manipular de esta forma la imagen subraya la irrealidad de aquello que se nos muestra. El propio gesto de la princesa, que parece sobresaltarse de un sueño en el mismo instante en el que el animal bate las alas nos confirma que nos movemos en el terreno de lo onírico.

Pero lo más interesante es el efecto de sentido que busca la composición. La princesa porta sobre su cabeza el vestido que viste en otras piezas. Éste, unido a la silueta del cisne, conforma una suerte de máscara. La intención nos es confirmada por el propio título. ¿Cómo interpretar esta decisión formal? Podríamos considerarla una llamada directa a la obra de Shakespeare, en concreto la escena quinta del primer acto de *Romeo y Julieta*. Se trata del pasaje que relata el baile de disfraces en la casa de los Capuleto, momento en el que los dos amantes se conocen. Ataviados ambos con máscaras, no sabrán que pertenecen a familias rivales (los Capuleto y los Montesco) hasta que el amor, y en consecuencia la eventual tragedia, les marca el destino.

Los paralelismos entre este pasaje y el encuentro de Leda y el cisne son innegables. En ambos casos el amor se fragua por el desconocimiento de la identidad del amante. La máscara, en un caso, y la corporeización en cisne, logran el anonimato de los pretendientes. Tanto Leda como Julieta se darán cuenta demasiado tarde del error

cometido:

¡Amor nacido del odio, muy pronto te he visto, sin conocerte! ¡Demasiado tarde te he conocido! Quiere mi mala ventura que dedique mi amor al único hombre a quien debo odiar. (Shakespeare, 2003)

Pero existe otra posible interpretación (no excluyente de la anterior, sino complementaria, aunque quizá desde un nivel de significación más profundo). Y respaldaría de nuevo la tesis del arquetipo junguiano. No parece casual que precisamente la forma en la que Joseph Campbell se refiere a esta idea sea con el nombre de “Las máscaras de Dios”, nombre que da también título a una de sus obras más populares, y que ya hemos citado alguna vez a lo largo de este trabajo. Es una idea que también está en la obra de Jung. No olvidemos que el Personaje -la expresión del Yo hacia el exterior-, se construye portando *máscaras* (aquí Jung se apoyaría en la tipología de personajes del teatro clásico griego) para poder adaptarse a los distintos roles que cada situación social requiere. Campbell, por su parte, se vale de esta expresión para hacer referencia a la existencia de una marca biológica y espiritual común a todos los seres humanos (por el mero hecho de serlo) que les obliga a plantearse y temer las mismas cuestiones (origen del universo, sentido de la vida, naturaleza del más allá...) y a idear mitos y dioses análogos para intentar dar sentido al desorden. Los dioses, en muchos casos, son en su naturaleza iguales –respuestas similares a los mismos interrogantes–, pero adoptan distintas máscaras en función de las características culturales y los valores singulares de cada pueblo. En este libro Campbell se hace una pregunta que a mi juicio explica a la perfección la obra de Santini:

¿Por qué será que doquiera los hombres han buscado algo sólido en lo que afirmar sus vidas, han escogido no los hechos en que abunda el mundo sino los mitos de una imaginación inmemorial, prefiriendo incluso convertir la vida en un infierno para sí mismos y sus vecinos, en nombre de algún dios violento, en lugar de aceptar agradecidamente los bienes que el mundo ofrece? ¿Van a permanecer las civilizaciones modernas espiritualmente separadas las unas de las otras en sus ideas locales del sentido de la tradición general, o podemos abrir un camino hacia un punto fundamental que sea a la vez anverso y reverso de la comprensión entre los hombres? (Campbell, 1991, p. 20)

La obra de Santini traza ese camino. La composición de las piezas enfatizan la irrealidad y el onirismo para apuntar a la existencia de un inconsciente colectivo, y hablan del misterio de aquellos deseos que nos definen y que no podemos controlar. Pero si la tradición histórica había convertido el encuentro entre Leda y el dios en un episodio de bestialismo, “un infierno” para los propios hombres en palabras de Campbell, Santini construye un encuentro fascinante, incomprensible y que no culmina nuestras demandas, pero en ningún caso violento. Santini parece querernos decir que

la pulsión sexual nos determina, y que no podemos escapar de ella, pero eso no debe llevarnos a temerla ni negarla.

5. CONCLUSIONES

El mito de Leda y el Cisne ha desempeñado a lo largo de la historia una función sociológica al servicio del patriarcado: materializaba y defendía un orden social en el que el hombre desempeñaba el rol dominante, y la mujer era sometida a las voluntades de éste.

En los últimos siglos, y sobre todo a partir de finales del siglo XX, los artistas asumen su responsabilidad pedagógica y actualizan los tipos iconográficos denunciando esa situación de desigualdad. Y lo hacían aprovechando la carga ideológica que el motivo llevaba ya implícita y dándole la vuelta en una estrategia que nos recuerda a la tesis de la doble significación del mito de la que habla Barthes. En este trabajo partíamos de la hipótesis de que Santini continuaría esa tradición realizando un *aggiornamento* (o puesta al día del motivo a los valores contemporáneos) ideológica y tecnológica. En efecto, un estudio en profundidad de obras precedentes nos ha permitido concluir que el fotógrafo recupera tipos iconográficos clásicos y los altera para cambiar la relación de fuerzas entre lo masculino y lo femenino. En algunas de sus composiciones adivinamos estructuras que recuerdan a las que Miguel Ángel y Da Vinci (por citar aquí solo algunos de los pintores más representativos que aparecen en nuestro estudio iconográfico) construían en sus cuadros.

Pero la estrategia de Santini va aún más allá. Él es consciente de que los mitos hablan en el mismo lenguaje desplazado o filtrado que los sueños. A través de una serie de decisiones formales (destacar las figuras sobre un fondo completamente negro, exclusión de la línea de tierra, uso de la tecnología lenticular, elección de encuadres impersonales...) Santini logra evocar en el lector una sensación de ingravidez y onirismo que recuerda a la naturaleza de las ensoñaciones. No es casual que los mitos y los sueños guarden una relación tan estrecha. Numerosos autores han defendido que el mito es el relato que gestiona y refleja el inconsciente colectivo: Emana de las preocupaciones de un grupo social, no es producto de la actividad de un sujeto concreto, sino de muchos (lo que podríamos llamar autoría ontológicamente múltiple) y es cambiante, flotante, y abierto a incorporaciones y actualizaciones.

Precisamente uno de los aspectos de la personalidad que está más fuertemente

determinado por el inconsciente es la sexualidad. Cuando Jung desarrolló la teoría de que el inconsciente colectivo se estructura en distintos arquetipos, concedió especial importancia a tres: *sombra*, *anima* y *animus*. Si la *sombra* es la expresión de todos aquellos impulsos más primitivos del ser humano que nos producen extrañamiento y que la consciencia no llega a aceptar, el *anima* y *animus* son las marcas del género opuesto que matizan nuestra personalidad y que, sin embargo, rechazamos conscientemente por culpa de la influencia que las tradiciones y los valores asentados durante milenios ejercen sobre nosotros.

El mito de Leda ha desempeñado este rol: validando un orden social en el que el hombre ostenta el poder y mando, se establecen una serie de dicotomías que clasifican la psique de los individuos según su marca de género. Poder|Sumisión, Fuerza|Sensibilidad, etc. Pero cuando damos la espalda a la marca del género opuesto, estamos muchas veces negando una parte de nuestra propia personalidad, defendía Jung. Solo existe una forma de que la consciencia acepte esas tres marcas del inconsciente. Hablamos del amor, el fenómeno por el que incluso nos reconciamos con los impulsos más primitivos que nos habitan (*sombra*). En lo que Jung llamó proceso de individualización, el Yo comprende que su verdadero lugar no está en el plano de la consciencia, sino en un estadio intermedio entre lo consciente y lo inconsciente.

Es una idea radicalmente moderna y realmente inspiradora: El amor como fórmula para superar el alienamiento que en ocasiones nos produce la tradición. La admiración mutua como vía para aceptar el estadio de la psique sobre el que no tenemos control. Moderna y a la vez universal porque, decía Jung, esa proyección es la esencia del enamoramiento y está presente (aquí la tenemos de nuevo) en obras tan antiguas como la tragedia de Romeo y Julieta.

Santini fija la cambiante y la perfuma con el aire de los tiempos. No cabe duda de que a lo largo de la historia han existido distintas ideas acerca de la sexualidad y de la identidad de género. Creo que en las fotografías de este serie se reflejan dos características de la mentalidad contemporánea. Por una parte, los esfuerzos dirigidos a conseguir una relación de paridad que elimine los rescoldos de la tradición heteropatriarcal y, por otra, la voluntad de comprender el fenómeno de la sexualidad en su totalidad: su percepción no solo como fenómeno biológico o reproductivo, sino como algo más profundo y vasto, que configura nuestra psique e influye en nuestros comportamientos

6. OBRAS CITADAS

Alcalde Martín-Calero, C. (2001). *El mito de Leda en la Antigüedad*. Málaga: Ediciones Clásicas.

Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Donostia- San Sebastián: Nerea.

Armendáriz, C., Sosa, R., & Puca, C. (2013). Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: plan piloto en museos del centro histórico de Quito. *Ricit* (5), 27-39.

Armstrong, C. I. (2013). *Reframing Yeats: Genre, Allusion and History*. Londres: Bloomsbury.

Barthes, R. (1987). La muerte del autor. In R. Barthes, *Más allá de la palabra de la escritura* (pp. 65-72). París: Paidós.

Barthes, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Caballero Guiral, J. (2001). Tensiones: El cuerpo de la mujer en el surrealismo. *Dossiers feministes*, 86-91.

Campbell, J. (1988). *El poder del mito*. Barcelona: EMECÉ EDITORES.

Campbell, J. (1991). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial.

Clark, K. (1987). *The romantic rebellion: romantic versus classic art*. Nueva York: Icon (Harpe).

Cloninger, S. (2003). *Teorías de la personalidad*. México: Pearson Educación.

Eurípides. (2001). *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Egurbide Marañón, B. (2014). *La forma de la memoria. Memoria lenticular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Furness, H. (28 de Abril de 2012). 'Mythical' swan photo taken down after 'bestiality' fears. Recuperado el 8 de 11 de 2014, de Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9232512/Mythical-swan-photo-taken-down-after-bestiality-fears.html>

Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? In M. Foucault, *Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.

Gallagher, D. (2009). *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature*. Amsterdam: Rodolpi.

Graves, R. (1955). *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.

Irish, P. (11 de julio de 2012). *Shattered Women*. Recuperado el 4 de diciembre de 2014, de Phil Irish: http://www.philirish.com/Phil_Irish_08/Blog/Entries/2011/7/11_Shattered_Women.html

Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (Vol. 9/1). Trotta: Madrid.

- Klein, C. F. (mayo-junio de 2002). La iconografía y el arte mesoamericano. *Arqueología mexicana* , 28-35.
- Llinares García, M. d. (1987). Introducción. En J. J. Bachofen, *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* (págs. 5-13). Madrid: Akal.
- Marcos Pérez, J. M. (2000). La pasión del cisne: El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones. *Minerva: Revista de filología clásica* (14), 203-231.
- Martín-Cano Abreu, F. (2001). Evolución de la sociedad arcaica: Factores que contribuyeron a la pérdida del poder femenino. *Revista de antropología experimental* .
- Meletinski, E. (2001). *El mito*. Tres Cantos: Ediciones AKAL.
- Montes Serrano, C. (2007). Sobre el significado de las imágenes. *Seminario de Artes Plásticas*. Universidad de Navarra.
- Panofsky, E. (1998). *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peláez Malagón, J. E. (2004). *Historia y métodos en la historiografía del arte occidental*. Recuperado el 2 de Febrero de 2015, de Proyecto Clio: <http://clio.rediris.es/n30/artehistoriografia.htm>
- Pérez Andujar, J. (2003). *Salvador Dalí: A la conquista de lo irracional*. Madrid: Algaba.
- Ramírez, J. A. (1997). Iconografía e iconología. En V. (. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas vol II*. Madrid: Cambio 16.
- Rothko, M., & Lopez-Remiro, M. (2006). *Writings on Art*. New Haven: Yale University Press.
- Sword, H. (1992). *Leda and the Modernists*. New York: Modern Language Association.
- Santamaría Blasco, L. (2014). Asesinos victorianos en la República de Weimar. De psycho killers y femmes fatales. *Herejía y Belleza* , 37-66.
- Singer, I. (1999). *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico* (Tres Cantos ed.). Siglo XXI.
- Singer, I. (2000). *La naturaleza del amor: El mundo moderno*. Madrid: Siglo XXI.
- Shakespeare, W. (2003). *Romeo y Julieta*. Biblioteca Virtual Universal.
- Warner, M. (2012). *Derrick Santini*. Recuperado el 3 de 12 de 2014, de <http://derricksantini.com/metamorphosis-2/>
- Warner, M. (2002). *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford: Oxford University Press. Hardback edition.
- Whiting, C. (1989). *Antifascism in American Art*. New Haven: Yale University Press.